L. Ehlert.

<36611694240014

Aus der

Tonwelt.

Essays

von

Louis Ehlert.

Berlin
B. Behr's Buchhandlung
(E. Bock)
27, Unter den Linden.
1877.

Aus der Tonwelt.

Essays

von

Louis Ehlert.

Berlin.
B. Behr's Buchhandlung
(E. Bock).
1877.

Vorwort.

Die hier gesammelten Aufsätze sind zu verschiedenen Zeiten in den „Preußischen Jahrbüchern", den „Grenzboten", der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", der „Nationalzeitung" und der „Deutschen Rundschau" erschienen. Ich habe das Gefühl, als müßte ich ihren Wiederabdruck entschuldigen. Es ist im Grunde genug, einmal gelesen zu werden, ja es ist vielleicht ein Vortheil, in dem so viel flüchtigeren Rahmen einer Tageszeitung oder Monatsschrift den Blicken nicht gar zu nachhaltig ausgesetzt zu sein. Aber auch der Kritiker ist Mensch, und hat als solcher das Bedürfniß, sich und seine kleine Welt einmal im größeren Zusammenhange vorzustellen.

Ueber die einzelnen Aufsätze ist weiter nichts zu bemerken; nur über den Volkmann'schen erlaube ich mir eine Notiz. Er ist schon 1868 geschrieben. Ich habe den Componisten bis zu jener Zeit genau studirt und kenne jedes seiner Werke, die bis dahin erschienen waren. Seitdem habe ich ihn nicht mehr auf Schritt und Tritt verfolgt. Was von seinen größeren Arbeiten seitdem zu meiner Kenntniß

gekommen, hat an meinem Gesammturtheil über ihn nichts geändert. Ich habe es daher für recht gehalten, an der einst mit Liebe und Sachkenntniß geschriebenen Skizze weder Erhebliches zu ändern, noch sie auf die seitdem verflossene Zeit auszudehnen. Der Aufsatz ist unter allen anderen zugleich der einzige, welcher mehr für Tonkünstler als für ein größeres Publicum geschrieben ist.

Wiesbaden, Sommer 1877.

L. E.

Inhalt.

Gervinus

und die reine Instrumentalmusik.

(„Händel und Shakespeare" von Gervinus.)

1868.

1

In seinem Vorwort, der Zueignung an Chrysander, läßt sich Gervinus also vernehmen: „Ihnen ist bekannt, daß ich über Musik nur als ein Laie spreche, dessen Interesse in dieser wie in jeder anderen Kunst nur auf die Kunst, und durchaus und in keiner Weise auf die Technik und Wissenschaft geht, von der ich so gut wie nichts verstehe. Wo ich je unternommen habe, über musikalische Gegenstände zu reden, habe ich stets in einseitigster Strenge diesen einseitigen Laienstandpunkt der bloßen Betrachtung des geistigen Gehaltes, der ästhetischen Bedeutung, des eigentlichen Kunstwerthes musikalischer Werke eingehalten. So thue ich auch hier. Und ich höre schon die geringschätzigen Rügen dieser Einseitigkeit von Seiten der Kenner und Meister, denen ich nur zu bedenken gebe, daß die bloße Möglichkeit, die bloße Neuheit eines solchen einseitigen Standpunktes nach so vielen Jahrhunderten, ja Jahrtausenden musikalischer Praxis unstreitig doch eine unendlich größere, eine säculare Einseitigkeit von der anderen Seite beweist." Und weiter, nachdem er den „mitrathenden und mitthatenden, ja den geradezu bahnbrechenden" Einfluß der Laien hervorgehoben, fährt er fort: „Sie verargen mir daher selbst den Ton der Zuversicht

nicht, mit dem ich den Stand der Laien zu vertreten unternehme . . . . Gleichwohl bleibt mir ein Zweifel der Bescheidenheit zurück: es hätte ein Berufenerer dieses Schweigen brechen sollen." Nachdem er die Schwierigkeit des ganzen Unterfangens, „die fast unmögliche Ausstattung von Geist und Wissen" betont, „die zusammengeschossenen Kräfte eines Physikers und Physiologen, eines menschenkennenden Philosophen und Psychologen, eines Meisters der musikalischen Technik" u. s. w., und bekannt, „daß er sich in keinem einzigen dieser Fächer eigentlich zu Hause weiß," tröstet er sich damit, „daß in diesem Momente bei der maßlosen Verirrung und Verwirrung des musikalischen Kunsturtheils nichts vielleicht übler angebracht wäre, als eine tiefe Grundlegung zu einem festen wissenschaftlichen Bau, wo eher ein rasch aufgeführtes Schirmdach am Ort scheint, unter dessen Schutz man die Fundamentirung eines monumentalen Gebäudes beginnen mag."

Dieses „rasch aufgeführte Schirmdach" hat Gervinus in seinem 496 Seiten umfassenden Buche mit dem „Tone der Zuversicht" zu geben versucht. Die das Buch mehr als alles Uebrige charakterisirende Vorrede schließt, nachdem der Verfasser die Sorge ausgesprochen, daß auch Chrysander bei diesem seinem Versuche, „die Grundlinien der Kunst zu zeichnen", einigen Widerspruch erheben möchte, mit folgendem herausfordernden Passus: „wäre es nicht so, könnte auch dieser theoretische Theil Ihre Beistimmung erhalten, so wären alle meine Ringe, für mich zunächst, gestochen. Die Stimme der übrigen Welt wird auf alle Fälle Zeit und Weile brauchen, sich zu entscheiden."

Wie viel Zeit und Weile Gervinus der „übrigen Welt", der ganzen nämlich, mit Ausnahme Chrysanders, gönnen will, hat er in seiner orakelhaften Sprache nicht verkündet. Es gibt im Leben Auszeichnungen, über denen ein gesunder Kopf den Verstand verlieren könnte. Zu diesen Auszeichnungen darf man wohl auch die Sonderstellung rechnen, welche Gervinus für Chrysander erkoren hat. Doch das mögen die Herren mit einander abmachen. Gervinus mag es in seiner anspruchsvollen Art zweifelhaft finden, „ob derjenige Tonkünstler, der sich zu einer Antwort am geneigtesten zeigen sollte, auch am geeignetsten dazu sei"; aber nicht von seiner Zustimmung, sondern von der der „übrigen Welt" wird es ja ganz allein abhängen, zu entscheiden, ob Beruf und Neigung hier mit einander gehen oder nicht. Doch zur Sache. Zur Beurtheilung einer Kunst im Ganzen ist nach des Verfassers überzähliger Aufzählung nicht „der verstandeskalte Naturforscher, der irrlichterirende Kunstphantast, der systemfrohe Philosoph, der klügelnde Künstler und Techniker, der herbe Kenner von eigensinniger Einseitigkeit, der sinnliche Liebhaber von verschwommener Geschmacksbildung, der denkende Kopf, der nicht empfinden, die empfindsame Seele, die nicht denken, der genußsüchtige Feinhörer, der weder denken noch empfinden kann", berufen.

Schöne, freundliche Gewohnheit des Athmens! Diese Stilprobe mag beweisen, wie sehr es dem ganzen Buche an der rechten Ventilation fehlt. Ueberall ein Gedränge von in fürstlichen Gewändern einherschreitenden Gedanken, die sich die Schleppen abtreten. Hätte Gervinus statt der verschwenderischen Reihe von Verneinungen doch lieber positiv

gesagt, welche Eigenschaften ein Kunsturtheil haben muß, um etwas zu gelten. Nicht halbe Kennerschaft, nicht allgemeine Bildung berechtigen einen Mann, sich zum Schiedsrichter einer Kunst aufzuwerfen, sondern vor allen Dingen und in erster Reihe die rechte Ehrfurcht vor ihrer geschichtlichen Entwickelung. Ein Laie, wie sich Gervinus mit vielseitigem Erkennen selbst nennt, müßte, wenn er eine wichtige, unendlich bedeutungsvolle, ja man kann wohl sagen die größte und eigenthümlichste Entwickelung einer Kunst nicht begriff, für diesen Mangel seines Fassungsvermögens nicht die Kunst selbst verantwortlich machen wollen. Das heißt wie Xerxes das Meer peitschen lassen, oder von einem Anderen verlangen, daß er Krücken trüge, nur weil man selbst nicht ohne Stütze gehen kann. Es ist zu bezweifeln, daß es in der Geschichte der Kritik jemals das Beispiel eines Unberufenen gegeben hat, der sich ohne eigentliches Kennerthum, nur gestützt auf seine allgemeine Bildung und seine noch allgemeinere Meinung von sich, unterfangen hätte, über eine Kunst zu Gericht zu sitzen, von der er nur eine einzelne Erscheinung begreift oder zu begreifen meint. Der ausschließliche Enthusiasmus für einen einzelnen Künstler, er stehe nun so hoch er wolle, würde selbst da immer von dem bedenklichsten Werthe sein, wo eine vollkommene Bekanntschaft mit allen anderen vorauszusetzen wäre, weil alles Ausschließliche zur Schranke und zur Beschränktheit führt: welche Bedeutung soll man ihm aber in dem Munde eines Mannes einräumen, der von Bach fast gar nicht und von Beethoven als einem Irrenden spricht? Wenn ein Privatmann zu den traurigen und ungesunden Resultaten

des Gervinus'schen Buches gelangte, so könnte man ihn als eine Curiosität gelten lassen; die vernünftige Gesellschaft würde ihm den Wunderstuhl, auf den er sich setzte, mit der Dankbarkeit des Humors gönnen. Tastet jedoch ein Mann, der alle Ursache hat, sich für berühmt zu halten, in einem umfangreichen Buche das Vermögen der Tonkunst an, leugnet und verhöhnt er ihre größten Meister, spricht er einem wesentlichen Theil ihrer Macht alle Berechtigung ab, so hat der Humor nichts mehr mit ihm zu schaffen, sondern nur noch die beleidigte Kunst, welche Abwehr gebietet solchen unberufenen Einmischungen.

In dem ersten Abschnitt seines Buches gibt Gervinus mit antiquarischem Behagen eine geschichtliche Studie über die ersten Bewegungen der Tonkunst. Wer sich über diese Dinge unterrichten will, thut besser, das Werk von Ambros zu lesen, weil es fachlicher und concreter ist. Trotzdem wird man der Behandlung dieses dunkeln Stoffes seine Theilnahme nicht vorenthalten können. Die Abhandlung wird charakteristisch mit dem Aristotelischen Satz von der auf Nachahmung beruhenden Natur aller Künste, also auch der Musik, eröffnet. Das Ergebniß der sich hieran knüpfenden Untersuchung beruht in dem tiefsinnigen Satze, daß „der Ton der Gegenstand der Nachbildung für die Tonkunst sei". Also der Ton. Was denn nun für ein Ton? Zugegeben selbst, daß aller Tonkunst Anfang der „Sprachgesang" gewesen sei, was ahmte der Grieche denn nach, wenn seine Sprache sich zum Gesang erhob? Was Wasser und Winde rauschen, oder was die Nachtigall schlägt? „Es ist ganz nagelneu," sagt Gervinus, „nicht länger als ein Menschenalter her, daß eine ent-

gegengesetzte Behauptung auftauchte, welche die Tonkunst als eine abgeschiedene Welt für sich dem Gerichtsbann der übrigen Künste entziehen möchte, ableugnend, daß ihr wie der Malerei, der Sculptur oder Dichtung in der Natur ein bestimmtes Vorbild zur Nachahmung gegeben sei," und fährt bald darauf fort: „wie irrig und oberflächlich dieser Gedanke sei, hätten selbst die oberflächlichsten Nachdenker und Nachforscher, wenn sie sich nur mit der einseitigen Vorliebe für die Instrumentalmusik nicht den Ausgangspunkt hätten verrücken wollen, leicht inne werden müssen." Wie ist es nun aber, wenn sich Jemand durch einseitige Vorliebe für die Vokalmusik den Ausgangspunkt verrückt? Beweist nicht die bloße Möglichkeit der reinen Instrumentalmusik, daß die Tonkunst, mag sie nun in ihren dunkeln Anfängen mit Nachahmung der Natur begonnen haben oder nicht, gewiß nicht bei ihr stehen geblieben, sondern überhaupt etwas ganz Anderes geworden ist, in dem Sinne nämlich, als die wohl artikulirte Sprache eines ausgebildeten Menschen ganz etwas Anderes ist als die Stimme eines Thieres? Will man Meinungen über eine Sache citiren, welche sie in ihrem innersten Wesen erklären sollen, so darf man sie doch nur in einer Zeit suchen, welche diese Sache am gründlichsten verstand. Daß die Ansicht, die Tonkunst sei unter allen Künsten die einzige, welche die Natur nicht nachahme, „nagelneu, kaum ein Menschenalter alt" sei, beweist doch nichts gegen ihre Richtigkeit. Also nicht im reifsten Zeitalter einer Kunst hätte man ihr tiefstes Verständniß zu suchen, sondern in einer Zeit, wo sie noch in der Wiege lag? Und die bloße „Neuheit" einer Anschauung verringerte ihren Werth? Hat

Gervinus denn nicht geahnt, daß seine eigene „nagelneue“ Verurtheilung der Instrumentalmusik, die ja noch nicht „ein Menschenalter alt“ ist, dadurch in ein schlimmes Licht geräth? Die Sucht, berühmte Männer des Alterthums über die Tonkunst zu vernehmen, geht durch das ganze Buch und wird im Verlaufe desselben nur abgelöst von dem eben so unverständlichen Hange, aus unserem und dem vergangenen Jahrhundert gerade die Aussprüche derjenigen Schriftsteller anzuführen, bei denen man Alles findet, nur nicht ein specifisch musikalisches Verständniß, wie Lessing, Hegel und Göthe. Man weiß bei diesem Verfahren nicht recht, wen Gervinus eigentlich damit täuschen will, sich selbst oder das Publicum. Wer es unternommen, gegen den gesunden Menschenverstand einer Kunst zu schreiben, der kann citiren wen und was er will; die Musen geben ihm doch keinen Credit. In unserer Jahrhundertmitte noch behaupten, die Musik nähme ihre Anlässe nicht rein aus sich selbst, sie müsse mit dem Wort hausiren gehen, ihr Ton sei eine Nachahmung von dem was lallt und rauscht und zwitschert, das heißt erklären, daß man in dieser Kunst ein völlig Fremder ist.

Um aber den Gervinus'schen Gedankengang, dessen letztes Resultat, die Verurtheilung der reinen Instrumentalmusik, gleich näher beleuchtet werden soll, vollkommen würdigen zu lernen, bedarf es eines Abstechers in den zweiten Abschnitt des Buches: „Zur Aesthetik der Tonkunst“. Ließe sich Musik mit dem Verstande allein messen, bedürfte es zu ihrer Erkenntniß nicht neben diesem einer ganz eigenthümlichen Seelenanlage, welche die ausschließliche Fähigkeit

besitzt, das Tonleben ohne jede weitere Auslegung unmittelbar auf sich wirken zu lassen, so hätte die Gervinus'sche Erklärung einen Sinn, weil sie in ihrer Weise streng logisch verfährt. Hat der Verfasser damit angefangen, die Musik in den Chor der übrigen Künste als eine von ihnen nicht wesentlich verschiedene einzureihen, hat er sie mit Aristoteles auf der Nachahmung der Natur überrascht, so ist es nur folgerecht, wenn er an der alten Formel, „das Wesen der Tonkunst sei der Ausdruck von Empfindungen,“ festhält, und über den Dehn'schen Satz, daß sie solche nur „anrege“ — obwohl er die Sache unendlich tiefer trifft — mit Spott und Geringschätzung hinweggeht. Das bloße „Anregen“ ist dem Verfasser schon zu allgemein; er nimmt nur solche Münze, die sich überall einwechseln läßt, deren Gehalt er auf Heller und Pfennig ästhetisch berechnen kann. Diese Calculationssucht ist sein Stolz und sein Unglück zugleich. Jene unübersetzbaren Werthe einer Macht, welche zwischen Himmel und Erde die wunderbare Mitte hält und das durch keine andere Kunst Aussprechbare, das scheinbar Unlösliche in ihrer geheimnißvollen Weise zu verkünden weiß, — ihm sind sie ungestalte Wirrniß, Dämmerung, Nebel. Und ein Mann, dem die Natur dieses unerläßliche Organ versagt hat, dem jede Melodie, die nicht einen Zettel im Munde trägt, zur Faselei wird, wirft sich zum Richter auf! Das Wesen der Tonkunst ist ihm also nur der Ausdruck von Empfindungen, und auf diesem Gebiete der Empfindungen, oder wie der Verfasser sich schamhaft ausdrückt, „in diesem Geschäft der Orientirung“ sich umzuschauen, versuchen sich nun ästhetische Erörterungen, welche mit schönem Glauben

an die Muße seiner Leser den anspruchslosen Raum von 115 Seiten einnehmen.

Um einen Begriff von der theoretischen Haarspalterei des Buches zu geben, mögen die Gruppen von Empfindungen hier einen Platz finden, welche der Verfasser auf ihre musikalische Darstellbarkeit hin untersucht. Zunächst werden die Gefühle in solche der „Lust“ und „Unlust“ eingetheilt. Beide werden körperlich oder psychisch empfunden. Die psychischen Gefühle zerfallen in drei Ordnungen: „Gefühlsstimmungen“, „Gemüthsbewegungen“ oder Affecte, und die „eigentlichen Gefühle“. Die Gefühlsstimmungen werden wieder untergeordnet in „habituelle“, „vorübergehende“ und „noch flüchtiger vorübergehende“. (Es ist nicht ersichtlich, warum hier nicht noch eine Gruppe der „am flüchtigsten vorübergehenden“ notirt ist.) Bei der dritten Kategorie macht Gervinus die Bemerkung, daß die Instrumentalmusik „in diese dunkelsten Regionen des Gefühlslebens anfangs ohne Wissen und Willen, in der bloßen Kraft ihrer eigenen dämmerigen .... Natur hineingerathen ist, und daß sie dann .... mit bewußter Absicht sich darin niederließ.“ In die „noch flüchtiger vorübergehenden“? Wer es dem Autor nur verrathen hat, daß es so und nicht anders gekommen! Bei seiner feinen Empfindung für instrumentale Kunst möchten wir ihn doch fragen, ob das Adagio der C-moll-Sinfonie nicht schon mehr den Charakter des „Habituellen“ trüge? Wir können uns die Aufzählung der weiteren Ordnungen ersparen. Es genügt zu wissen, daß „Rührung, Mitleid, Bitte und Gebet, Liebe und Sehnsucht, Haß, Hoffnung, Furcht“ u. s. w. in des Verfassers musikalischem Paßbureau

aufs strengste controlirt werden. Wenn man einen Maler früge, welche Tonart er sich bei dieser oder jener Farbe gedacht, so würde sein Erstaunen kein geringes sein. Ebenso wunderlich wäre es, wenn man einen Tonkünstler fragen wollte, welche Empfindung er bei diesem oder jenem Thema gehabt habe. Er hat eben nur musikalisch empfunden und gedacht. Bestimmte Empfindungen, wenn er solche nicht unmittelbar wie bei der Gesangmusik geben will, leiten ihn sicherlich nicht bei der Composition eines Instrumentalmusikstückes. Es ist hiebei von gar keinem Gewicht, daß Beethoven bei einzelnen wenigen Werken, der Pastoralsinfonie, der Eroica, der Sonate „l'adieu, l'absence et le retour" und in einem seiner letzten Quartette aus besonderen Empfindungen, die ihn ausnahmsweise bei seiner Arbeit begleitet haben, kein Hehl gemacht hat. Die Musik hat vielleicht die Fähigkeit, einzelne bestimmte Empfindungen, wenn sie es will, auszudrücken, wobei die Frage, ob dieselben von der Mehrheit der Hörer erkannt werden, eine offene bleibt; ihr eigentlicher Beruf aber ist es nicht. Ein wirklich musikalischer Kopf wird sich von einem wirklich unmusikalischen in erster Reihe immer dadurch unterscheiden, daß er zum Verständniß eines Tonstückes keiner Vermittelung und Uebertragung bedarf. Der Verfasser sagt an einer Stelle: „wenn man die zahllosen Deutungen der Beethoven'schen Werke zusammenstellen wollte, es wäre eine peinlich lächerliche Scene, wie in einem Irrenhaus." Gewiß. Der Unsinn der Deutung ist peinlich lächerlich und gehört in das Irrenhaus. Die G-moll-Sinfonie Mozarts bedeutet beispielsweise im Gervinus'schen Sinne gar nichts: so lange es aber musikalische

Menschen auf Erden gibt, wird sie dieselben entzücken. In dem Einen wird sie diese, in einem Anderen jene Empfindung erregen, in keinem Fall bei Allen dieselbe. Wäre es doch selbst denkbar, daß dasselbe Individuum in verschiedenen Zeiten ganz verschieden durch sie angeregt würde. Das Bestimmte an ihr ist ewig nur die Musik, alles Andere zufällig und untergeordnet. Aber die gelehrten Herren, welche so viel begreifen, den ganzen Shakespeare und, wie sie meinen, auch den ganzen Händel, können es schlechterdings nicht vertragen, daß es etwas in der Welt geben soll, das sie gar nicht begreifen. Nun sollte man meinen, ein bedeutender Mensch würde Angesichts einer ungeheuren Kunstentwickelung, wie sie von Händel bis Beethoven stattgefunden hat, wie jene ersten Herausgeber Shakespeare's dem Leser des Dichters, sich selber zurufen: „lies ihn, und lies ihn wieder und wieder, und wenn du ihn dann nicht lieb gewinnst, so bist du in der augenscheinlichen Gefahr, ihn nicht zu verstehen;" aber es gibt merkwürdige Constitutionen, welche eher die ganze Welt für einen Irrthum halten, als sich selbst eine Unfähigkeit eingestehen würden. Wie weit Gervinus von diesem Eingeständniß entfernt ist, geht aus folgender Stelle hervor, der stärksten des ganzen Buches: „dann aber hatte die Instrumentalmusik zuletzt bei Beethoven unternommen, geschieden von der Dichtung, das innere und äußere eheliche Doppelvermögen aus sich selbst zu ersetzen, und der Nöthigungen, Hemmungen und Verlegenheiten des Bundes mit der Poesie sich entledigend, das allein zu bieten, was bis dahin beide Künste zusammen geleistet hatten. Diese Vermessenheit aber strafte sich (nach der Auffassung

selbst seiner hingegebensten Bewunderer) an eben dem Tondichter, der diesen Weg so kühn, mit so vertrauendem Bewußtsein, aber nicht zu seinem Frieden betreten hatte, durch das rächende Bewußtsein des Eitlen und Irrigen seines Unterfangens." Vermessenheit? Wer ist hier vermessen? Wer sind die hingegebensten Bewunderer, die Gervinus hier citirt? Doch hören wir erst weiter. „Er gerade, der die Mittel und die Formen dieser Kunst am weitesten ausgedehnt, die Sinfonie im Vergleiche mit Mozart auf das Doppelte erweitert .... er empfand zuletzt die Ueberschätzung dieser Kräfte und Mittel." Wer? Beethoven? Und wo? „Er sah die überspitzte Spitze abbrechen und begriff, daß die Seele des musikalischen Körpers doch nur die Dichtung sei, daß die Gesangmusik allein das Allerheiligste der Kunst erschließe. Er war ausgesteuert, eine neue Welt zu entdecken und er kehrte zur alten zurück. In seiner concertirenden Fantasie und in der neunten Sinfonie rief Beethoven die Menschenstimme wieder zu Hilfe, nicht in zufälliger Laune .... sondern er schrieb diese Werke (wie uns die verschiedensten Beurtheiler, Gegner, Anbeter, Unbefangene, gleichmäßig und nicht aus bloßer Vermuthung, und Alle in voller Billigung berichten und sagen), er schrieb diese Werke als feierliche Urkunden über die Macht und die Grenzen der Instrumentalmusik, in welchen er seine Ueberzeugung aussprach, daß Menschenstimme und Wort allein in der Tonkunst vollenden könnten, was das Stammeln der Instrumentalmusik nur versucht und nur ahnen läßt."

Man glaubt zu träumen! Also noch einmal der längst begrabene Wahn, Beethoven hätte der neunten Sinfonie

deshalb den Menschenchor zugesellt, weil seine instrumentalen Kräfte erschöpft waren, oder weil er sich gar bewußt geworden, daß die „Sangmusik“ allein das Allerheiligste der Kunst erschlösse. Und mit diesem Bewußtsein hätte sich ein Mann von seiner Größe, seinem Ernst, seiner Wahrhaftigkeit dann wieder hingesetzt, um seine letzten Quartette zu schreiben? Und nun gar die Chorfantasie? Weiß Gervinus denn nicht, daß sie die Opuszahl 80 trägt? All' die großen Instrumentalwerke, welche ihr folgen, hätte Beethoven gegen seine Ueberzeugung, bewußtlos wie ein Knabe geschrieben, der heute einen Gedanken ausspricht, von dem er morgen nichts mehr weiß? Gibt es, fragen wir, einen gebildeten Tonkünstler, der es nicht für in hohem Grade wahrscheinlich hielte, daß seine „zehnte“ Sinfonie ohne „Hilfe der Menschenstimme“ geschrieben worden wäre? Mit den „hingegebensten Bewunderern“ verhält es sich aber folgendermaßen. Leute hat es gegeben, und es gibt deren noch heute, welche dem letzten Satz der Chorsinfonie Ungeheuerlichkeit, Unklarheit, Unschönheit vorwerfen, vielleicht gerade wegen der Vermischung eines Menschenchors mit sinfonisirendem Orchester. Darüber läßt sich streiten; man hat doch wenigstens Boden unter den Füßen. Daß es aber außer Gervinus im Bereiche der musikalischen Welt — ästhetische „Dämmerlinge“ und „Tagfalter“ in beliebiger Menge mitgerechnet — einen Menschen mit einem Anflug von gesundem Kunstsinn geben sollte, welcher in der neunten Sinfonie und der harmlos liebenswürdigen Chorfantasie „Urkunden über die Grenzen der Instrumentalmusik“ sähe, glauben wir nicht eher, als bis er sich dazu bekennt. An Herrn Chrysander,

Biographen Händels und Redacteur einer Kunstzeitung, wäre es aber, sich offen für oder wider die Kunstansichten seines Freundes auszusprechen. Wer eingreifen will in die Kunstbestrebungen seiner eigenen Zeit, muß Farbe bekennen. Es gibt ein viel größeres Mißgeschick, als seinen Namen auf der Widmungsseite eines verunglückten Buches zu lesen: das nämlich, mit solchem Gevatterthum den Argwohn auf sich zu laden, als unterschriebe man seinen Inhalt in seiner ganzen Ausdehnung. Niemand, auch der Freund nicht, darf es dulden, daß ein Schriftsteller die Autorität und das Ansehen seines Namens dazu mißbraucht, die wunderlich kranken Ausgeburten seines Hirns mit dem ungemeinen Behagen der Unfehlbarkeit in die Welt zu senden, wenn die Gefahr, daß sie Theilnahme erwecken, auch noch so verschwindend klein wäre. Jede Theorie, welche darauf hinausläuft, eine von Unzähligen, man kann schon sagen von Generationen, anerkannte Wahrheit als einen Irrthum hinzustellen, ohne ihn mit stichhaltigen Gründen zu beweisen, ist Thorheit, mag sie mit noch so viel casuistischem Geschick vorgetragen sein. Es gibt heut zu Tage — man kann dies mit fast statistischer Bestimmtheit behaupten — keinen einzigen sich mit der Tonkunst, sei es nun fachgemäß oder dilettirend, beschäftigenden Menschen, welchem die großen Schöpfungen der reinen Instrumentalmusik, die Orgelmusik Bachs, die Sinfonien, Ouverturen, Quartette, Trios und Sonaten Beethovens, Mozarts und Haydns, von neueren Meistern nicht zu reden, nicht zu dem Theuersten gehörten, was diese Kunst geschaffen. Was mag Gervinus von allen diesen Werken nur kennen, und wie mag er sie kennen! Für ihn

gibt es nichts als Händel! Mit Händel hat die Kunst eigentlich angefangen, mit Händel hat sie aufgehört. Für seine antiquirteste, zopfigste Oper kann er sich zu Dithyramben begeistern; die Eroica sagt ihm nichts. Für all' die Mängel seines großen Lieblings, das vielfach Conventionelle und Monotone, von dem selbst seine bedeutendsten Oratorien nur selten ganz frei zu sprechen sind, ist er gänzlich blind. Das nennen wir aber nicht mehr Kritik; das ist Idolatrie. Die wahre Liebe zu einem großen Manne, wie es Händel gewiß war, nimmt wohl auch seine Fehler mit in den Kauf, aber sie sieht sie.

Der beste (letzte) Theil des Gervinus'schen Buches, die Parallele zwischen Händel und Shakespeare, welche in der That viele merkwürdige und wahre Vergleichungspunkte zu Tage fördert, leidet auch, ganz abgesehen von dem Zwang, den jede vergleichende Schätzung von solchem Umfang und Detail mit sich führt, an dem euphemistischen Uebermaß seines Händelcultus. So sagt er gleich am Anfang: „es gibt unter allen Tonmeistern vor und neben und nach ihm nicht einen, der mit so sicherem Griffe der genialen Inspiration, ja mit so sicherem Begriffe bewußter Kunsteinsicht zu aller Zeit an dem rechten Kern und Wesen dieser Kunst festgehalten hätte, von ihm in keinem Momente abgeirrt wäre, wie er." Das ist erstlich schlecht geschrieben: man spricht nicht von dem „Begriffe einer Einsicht", und zweitens falsch. Ganz dasselbe ließe sich von Bach und Beethoven sagen. Mithin ist Händel nicht der Einzige.

Nach allem Vorangegangenen ist es selbstverständlich, daß für Gervinus die ganze neuere, die nachbeethovensche Kunst,

so gut wie gar nicht existirt. Daß ein Liederheft von Schumann, wie „Frauenliebe und Leben", mehr poetische Kraft birgt als manche Oper von Händel, daß die Ouverture zum Sommernachtstraum, die Schubert'sche Sinfonie ganz ebenso echte Kunstwerke sind, wie sie Händel nur jemals geschaffen, das ahnt er nicht. Der manierirteste Pauken- und Trompetenchor, die ödeste Chorfuge seines Lieblings erscheint ihm als ein vollendetes Kunstwunder, wie es kein Anderer vor, neben und nach ihm aus sich geboren hat.

„Wer solchen Fehler machen konnte," sagt Lessing im Laokoon von Pope, „dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wissen."

Carl Tausig.

Wer in Pompeji das Haus des Diomedes besucht hat, kennt jene seltsamen Wiederherstellungsversuche Fiorelli's, welcher die in der Asche erstarrten Eindrücke verschütteter Leiber durch Eingießen von Gips zu plastischem Leben erweckte. Etwas von dieser unheimlichen Prozedur hat jeder Versuch, die Gestalt eines Verstorbenen wieder in ihr menschliches Sein zurück zu beschwören. Der Tod in einem Lazareth hat freilich nichts von dem tragischen Pathos pompejanischen Todes. Er ist ein ganz gewöhnlicher Tod, wie ihn Viele sterben. Und doch hatte er seine eigene Tragik. Nicht wie in den Tagen Pompejis wird ein in voller Werkthätigkeit hinrauschendes Leben plötzlich erstarrt, sondern eine Natur, frühzeitig reif und überreif geworden, vorzeitig zersetzt durch Ruhmesüberdruß und krankhaft überreizte Idealität, wird in einem Lebensabschnitte hinfällig, welcher naturgemäß das Vollgefühl menschlicher Existenz in sich tragen sollte. Naturgemäß, da liegt's! Dies Leben hatte sich äußerlich und innerlich abgelebt; es hatte sich gegen die drei großen Facultäten künstlerisch menschlichen Daseins, gegen die Kunst selber, gegen Familie und Gesellschaft mit einer hartnäckigen, krankhaften Absonderungslust verbarrikadirt, sich jede weitere natürliche Entwickelung selbstmörderisch abgesprochen und mit

der verhängnißvollen Heftigkeit unbefriedigten Ehrgeizes nach immer neuen, immer höheren Zielen gestrebt, ohne zu ahnen, welches Maaß des eigenartig Beschiedenen ihm zu Theil geworden war. Welches waren aber die dunkeln Mächte, welche diesen selten begabten Künstler so früh zu Grabe trugen? Ich mache, das Geheimniß zu lüften, den schüchternen Versuch.

Die künstlerische Entwickelung Tausig's ist eine im höchsten Grade auffallende, ja man kann mit einigem Recht hinzusetzen, vielleicht nie dagewesene und in solcher Bedeutung nie wiederkehrende. Wer Tausig nicht gekannt hat, als er im Knabenalter zu Liszt geführt wurde, ja wer ihn selbst nicht nach seinem Abgange von Weimar, in der ersten Zeit seines Berliner Aufenthaltes gekannt hat, kann sich unmöglich vorstellen, aus welchen Anfängen zigeunerischer Wildheit, absprechender Rohheit und parteiischer Besessenheit sich jene am Abend seines Lebens so wunderbar gezügelte Freiheit, jene sich selbst und Andere beherrschende Klarheit entwickeln konnte, die so oft mit Kühle und Trockenheit verwechselt wurde, obgleich Niemand weniger davon besaß als er. Was diesen Eindruck hin und wieder in seinem Spiel hervorrief, kam aus ganz anderen Regionen, in denen das Feuer nie erlischt. Welche Kämpfe muß eine Seele durchgekämpft, welche Größe des Willens besessen haben, um eine so völlig dämonische Naturkraft zum Willen gezwungen, und ein von leidenschaftlichen Aufregungen trostlos beunruhigtes, dem Abspringenden und Willkürlichen hingeneigtes Wesen der Werthschätzung, wie des Erwerbs der höchsten geistigen Güter fähig gemacht zu haben!

An seinem inneren Werden nahm nicht geringen Theil der Gegensatz zwischen dem slavischen und germanischen Naturell. Tausig ist zwar von deutschen Eltern in Warschau geboren, aber er war nicht frei von polnischen Reminiscenzen, und hat, wie die meisten bedeutenden Naturen, Vortheil aus dieser Constellation gezogen. Wenn sich zwei Nationalitäten in einem Blute mischen, so pflegt die Intelligenz aus solcher Kreuzung Kapital zu schlagen. Daß sich der Sieg bei ihm der germanischen Seite zuwandte, war eben so sehr sein Glück als sein Verdienst. Ein kluger Kopf wie der seinige konnte nicht lange darüber in Zweifel sein, welche dieser beiden Culturen die größere Freiheit und Vielseitigkeit in sich trug. Man muß sich jedoch hüten, in solchen Fragen Alles der Ueberlegung allein zuschreiben zu wollen. Viel hatte hier wie immer der Instinct entschieden; er war es unzweifelhaft, welcher aus seinem polnischen Naturell das Accentuirte und Schneidige, mit einem Wort Alles, was wir in den weiten Begriff des Temperamentes zu verlegen gewohnt sind, beibehielt, und dadurch seiner germanischen Gründlichkeit eine Mitgift schuf, von der sie einen um so überraschenderen Gebrauch zu machen wußte, als diese Verbindung durch ihre Seltenheit auffällt.

Tausig war fast noch Knabe, als er zu Liszt in die Lehre geführt wurde. Die Nähe des merkwürdigen Mannes wirkte zunächst verwirrend und in einem näher zu erklärenden Sinn ungünstig auf ihn. Zwei Percynaturen stoßen aufeinander, blenden und enthusiasmiren sich durch ihre Wahlverwandtschaft. Ein im höchsten Grade ungezwungenes, geniales Künstlerleben voll geistreicher, nicht ungefährlicher

Lebenskraft, erschließt sich dem noch im Knabenalter Stehenden. Es verleiht ihm die sonst schwer erstrittenen Rechte der Meistbegünstigten. Der fast mystische Reiz der Liszt'schen Natur wirkt berauschend auf die junge Phantasie. Eindrücke von bedeutenden und geistvollen Frauen beleben die von Kunst und Genie durchströmte Atmosphäre. Der Stoff zu einem Tannhäuserthum im Kleinen scheint wie gegeben. Auch an äußerem Sinnenreiz war die „Altenburg" jener Tage einem Mährchen gleich. Ein so abnormer Mensch wie Liszt, gewöhnt in seinem Fach sich Alles untergeordnet zu sehen, fühlt in Tausig das Ebenbürtige instinctartig heraus: die lang verhaltene Lust vollen Anerkennens strömt ungehindert in ihm aus. Das Verhältniß von Meister zu Schüler wird durch des Einen liebenswürdige Bescheidenheit und durch das naive Zugreifen des Anderen frühzeitig verschoben. Ein vollkommen collegialisches Verhältniß tritt zwischen einem kaum zum Jüngling Gewordenen und einem im reifsten Mannesalter Stehenden auch mit den äußeren Attributen völliger Vertraulichkeit ein.

War diese frühe und tiefe Verbindung mit dem genialsten Menschen seiner Gattung für Tausig ein Glück, so hätte sie doch leicht verhängnißvoll für ihn werden können. Das Werdende und das Gewordene sind schlechte Geschwister. Der Eindruck des Uebermächtigen wirkt entweder erdrückend, oder er fordert zur Waghalsigkeit heraus. Tausig's Spiel in jener Zeit war eine Art Freibeuterthum, welches die Wirkungen hernahm, wo und wie sie sich eben finden wollten. Von eigentlicher Schönheit, von einem Gleichgewicht der Gegensätze war nicht die Rede. Er spielte mit dem Blitz,

welcher doch nur in Jupiters Hand weittreffend zu zünden versteht. Erst in Wien, als er sich selbst überlassen war, fing er nach eigenem Geständniß zu studiren an; in seine dortige Abgeschiedenheit zitterten die magischen Eindrücke seines Weimarer Aufenthalts vielgestaltend und fruchtbringend hinüber. Tausig hat durch sein ganzes Leben mit höchster Verehrung an seinem Meister gehangen, aber er bedurfte Jahre der Sammlung, um die anfänglich fragwürdige Berührung mit der Natur desselben für sich selbst nutzbringend zu machen. Der höchste Triumph eines Lehrers besteht nicht darin, seinen Schüler zu einem Spiegelbild abzurichten, sondern ihm die Wege zu seinem eigenen Ich zu weisen. In dieser Beziehung ist das Verhältniß zwischen Liszt und Tausig sehr lehrreich. Sie sind unbestritten die beiden größten Clavierspieler und ebenso unbestritten die beiden größten Gegensätze gewesen, welche die ausübende Tonkunst besessen hat. Von der elektrischen Wirkung des Einen auf jedes, selbst das roheste Publikum, ist bei dem Anderen kaum die Rede. Er wirkt eigentlich nur auf Gebildete, ja nur auf hoch Gebildete. Bei jenem ist die Individualität, das geniale Subject Alles, bei diesem fast Nichts; dieser wirkt nur durch sein Object, und nur jener feine Aether, jenes geistige Aroma, welches beim Durchgang des Kunstwerkes durch die Seele des Künstlers an ihm haften bleibt, gibt seiner Darstellung ein individuelles Gepräge. Dort der höchste Subjectivismus, hier die höchste Objectivität, daher die fast untrügliche Sicherheit, aus Tausig's Händen immer ein vollendetes Kunstwerk zu empfangen. Was man Stimmung nennt, war wohl für ihn da, nie aber für sein

Publikum. Sie war ein bloßes Ferment für ihn, das er klug zu benutzen verstand. Für Viele mag dies über den Dingen Schweben, dieses nicht unter dem Parochialzwang der Aufgelegtheit Stehen etwas Uebermenschliches, und darum Fremdartiges haben. Eigentlich aber erkennt sich hieran die wahre Meisterschaft. „Gebt ihr euch einmal für Poeten, so commandirt die Poesie." Bei einem so incommensurablen Menschen wie Liszt mußte man freilich mitunter auch eine Migraine in den Kauf nehmen. Das Pathologische in seinen Wirkungen war vorherrschend. Dafür besaß er etwas, was weder Tausig noch irgend ein Virtuose vor und nach ihm besessen — am ehesten noch Rubinstein — die spontane Gewalt des Affects in einer an Naturkraft streifenden Größe.

Als Tausig Wien verließ und seinen dauernden Wohnsitz in Berlin genommen hatte, war die Zeit seiner völligen Reife angebrochen. Er war wie umgewandelt. Alle Schroffheiten seines früheren Spiels waren geschwunden, das Wilde gebändigt und in die Gewalt des überlegensten Willens gestellt. Aus dem Unruhigen hatte er sich nur den Reiz der Beweglichkeit gerettet, die früher gewitterhaft grelle Farbengebung zur wohlthuendsten Harmonie abgetönt. Polyphonie, welche er früher al fresco behandelt hatte, verdeutlichte sich zur Sauberkeit einer photographirten Architectur. Wie der Tonkünstler ein vielstimmiges Musikstück liest, wie seine Phantasie sich etwa alle die verschlungenen Tonbilder vorstellt, gerade so wurde unter seinen plastischen, allen Stimmen gerecht werdenden Fingern der tiefsinnigst gefügte Bau zu durchsichtigem Klang. Im engsten Zusammenhange mit dieser kaltblütigen Gerechtigkeit gegen die subalternste Stimme

stand eine Kunst der tactischen Ruhe, welche jedem Werth sein eingeborenes Maaß, jeder Pause ihre unabänderliche Dauer, welche dem Kaiser gab, was des Kaisers ist. Er haßte jenen schaukelnden Despotismus der Tactfreiheit, welcher auf Kosten des Reichen dem Armen Wohlthaten erweist, hier ohne Noth umarmt, um dort ohne Noth mit Füßen zu treten, und mit der Willkür der Carnevalslaune das Gravitätische ins Hüpfende, das Kurze ins Gedehnte wandelt.

Tausig's Natur sträubte sich spöttisch gegen Alles, was man Effectmachen nennt. Er ging in seinem Puritanerthum wohl oft zu weit, so daß seine Cantilene, namentlich in Stücken von kleinerem Rahmen, spröde und zurückhaltend erschien. Als ich ihn einmal fragte, warum er in solchen Fällen dem sterblichen Bedürfniß der Menge nicht ein kleines Gefühlsopfer brächte, erwiderte er: „ich bin nicht sentimental. Das Leben wie meine Erziehung haben mich nicht so gewollt." Als ich ihm darauf entgegnete, daß das Sentimentale als Empfindungsform eben so berechtigt wie das Naive wäre, daß man weit entfernt wäre von ihm Sentimentalität zu verlangen, daß ein großer Künstler beide Gefühlsseiten aber müsse darstellen können, ging er kopfschüttelnd im Zimmer auf und ab. „Wie wäre es denn, wenn Sie das Sentimentale historisch gäben?" Da lächelte er mit dem sonderbaren Ausdruck von Pfiffigkeit, den sein Gesicht mitunter annehmen konnte. Ein Ausweg, der ihn innerlich so wenig verpflichtete, war offenbar nach seinem Geschmack.

Tausig's Erbitterung gegen das Effectmachen war eine natürliche Rückwirkung gegen die Sturm- und Drangperiode

seiner Jugend und gegen die Schule, aus der er stammte. Man haßt nichts mehr, als was man eben abgelegt. So mußte denn, was einst die elementare Kraft in ihm erstritten, die geistige Hoheit erzwingen, in Verbindung freilich mit all' den sinnlichen Hilfsmitteln, welche das außerordentlichste technische Vermögen in seine Gewalt gestellt hatte. Eine psychologische Erscheinung von schwer zu enträthselnden Zügen drückt seiner zweiten und letzten Lebensperiode den Stempel auf. Eine traumartige Neigung sich einzuspinnen greift in seiner Seele Platz. Die Empfindung wird scheu und verhalten, sie nimmt den Ausdruck der Abspannung und Entsagung an. Ein anfänglich mehr gefürchteter als wirklicher Zerfall mit den inneren Schicksalsmächten wird durch einen immer wachsenden Reizzustand über das übliche Maaß künstlerischer Verdüsterung gehoben. Der Trieb sich mitzutheilen, bald an der unrechten Stelle, bald mit falschen Mitteln befriedigt, wird, unterstützt durch einen auffallend geringen Instinct für Menschen, verletzt, zurückgeschreckt, verkümmert. Tausig war ohne ersichtlichen Grund mit Leuten vertraut, denen fremd zu bleiben rathsamer gewesen wäre, und umgekehrt. Eine nicht glückliche Ehe vollendete die Noth. Jede Ehe ist ein Problem, das ohne eine starke Kraft der Anbequemung nicht zu lösen ist. Tausig war seiner Natur nach der geborene Junggesell. Er konnte nur verliebt sein, nicht lieben, und nur die Liebe besitzt die schöpferische Macht des Ausharrens und der Umbildung für und durch einen Anderen.

Während solche Stimmungen sich vorbereiteten und abspielten, wurde auch sein Verhältniß zum Publicum immer

seltsamer. Das öffentliche Auftreten, das ihn einst gereizt und ihm allmählich gleichgültig geworden war, wurde ihm lästig, ja widerwärtig. Er hatte eine unglaublich geringe Meinung von den Leuten und war eine zu vornehme Natur für seinen Beruf. Es gehörte zu seinen Idealen, soviel zu erwerben, um ein völlig privates Leben führen zu können, nur der Kunst und den Kunsteingeweihten gewidmet. Damit war der Bruch mit seiner Virtuosenlaufbahn ausgesprochen. Ein Künstler, der keine rechte Freude mehr an der Mittheilung seiner Kunst empfindet, darf sie nicht mehr verkünden.

Unterstützt wurden diese Trübungen durch eine Neigung und einen Irrthum, von denen der letztere die verborgensten Falten seiner Seele aufdeckt. Tausig hatte von jeher eine Vorliebe für die Naturwissenschaften, insbesondere für mathematische Physik. Alles, was in diesem Fache Hervorragendes geleistet wurde, die Werke von Helmholtz, Tyndall u. a. las er mit Neigung und Verständniß. Selbst der Gedanke, sich der Wissenschaft im späteren Alter ausschließlich zu widmen, trat vorübergehend in seinem Geiste auf. Den Charakter eines Rangstreites nahm eine Neigung so abschweifender Art zwar nicht an, aber es bleibt in dem Leben eines Musikers doch eine auffallende, Manches erklärende Erscheinung, sich mit solchen Disciplinen, wenn auch nur als Laie zu beschäftigen. Auch trug es dazu bei, die synkopenartige Unruhe in seiner Seele zu ernähren und in Stunden der Unzufriedenheit mit seinen Leistungen zu einer Fata morgana zu werden, welche ihm sein Leben in den Qualen einer Wüste erscheinen ließ. Der Irrthum, tiefer greifend, und wie ich glaube, sein inneres Schicksal wesentlich

bestimmend, war das Unzureichende, oder vielmehr Untergeordnete der darstellenden Kunst, wie er meinte, im Vergleich mit der schöpferischen.

Darstellen und Schaffen sind ihrer Natur nach Gegensätze. Wo sie sich vereinigt finden, wird das eine immer vorherrschen, und wenn Shakespeare schauspielerte und Mendelssohn Klavier spielte, so war das bei Beiden etwas Nebensächliches und Zufälliges. Ich erinnere mich, daß, als ich in meiner Jugend zu Mendelssohn in die Lehre gegeben war, mich dieser einmal fragte, welche Art des Künstlerthums mir eigentlich vorschwebe. „Ich will Klavierspieler werden." „„Sie denken nicht an's Componiren?"" „Ich denke wohl daran, aber ich glaube nicht, daß ich dazu kommen werde." „„Das werden Sie nicht ertragen."" Ich werde niemals den Ausdruck der Ueberzeugung vergessen, mit dem er jene Worte sprach. Er hatte für sich ganz Recht. Wer den „Sommernachtstraum" geschrieben hat, konnte nicht beim Klavier stehen bleiben. Aber was hatte Tausig geschrieben, das ihn berechtigt hätte, den zweifellosen Beruf, den die Natur ihm gegeben, geringer zu achten als ein Vermögen, das ihm in traumhafter Dunkelheit vorschwebte, und welches doch nur, wie Schopenhauer von der Hoffnung sagt, die Verwechselung des Wunsches einer Begebenheit mit ihrer Wahrscheinlichkeit war? Im Grunde war es bei Tausig auch keine Täuschung über sich selbst, denn er war zu gescheidt, um sich einer so unreifen Selbstüberschätzung dauernd hinzugeben. Es war die ungesunde Vermischung zweier durch die Natur geschiedener, im Grunde nicht zusammen gehörender Bethätigungen, eine Art falscher geistiger Enharmonik.

Es gibt keine verderblichere Verwirrung als die, welche aus dem Vergleich zweier unvergleichbarer Vorstellungen entspringt. Es ist müßig und absurd sich zu fragen, ob die schaffende Kunst über der darstellenden steht, weil die erste ohne die zweite unvollständig ist. Beide schließen wie Morgen und Abend den Tag, die Kunst selbst, ein; sie ergänzen sich wie Werden und Sein.

In jene Zeit fiel der Aufgang des Wagner'schen Sterns. Am musikalischen Himmel war mit Robert Schumann das letzte große Phänomen untergegangen. Wenn man Robert Franz und Gade ausnimmt, so waren es nur vereinzelte kleine Meteore, welche eine Periode allgemeiner schöpferischer Erschlaffung trübselig beleuchteten. Eine Erscheinung, wie die Richard Wagner's, war ganz dazu geschaffen, in solchem Nebel als Leuchte zu erscheinen, einem Segeln ohne Kompaß und Sterne ein Ende zu machen. In Zeiten der Rathlosigkeit ist jeder Wille eine Rettung, um wieviel mehr ein mit solcher Kraft auf das Ganze und Große gerichteter. Dem Partisanenthum, das jede neue Kunstrichtung zu bilden pflegt, schloß sich Tausig mit ganzer Seele an, wenn schon nicht ohne gelegentliche Bangigkeit über die eigene Fractionsherrlichkeit. Er hatte seine kleine Parlamentsader und hätte im politischen Leben ein brauchbarer Kämpe für eine extreme Partei werden können. Der Kampf, welcher sich um die Wagner'sche Kunst entspann, war ein Kampf zwischen Anbetern und Leugnern. Eine Mittelpartei, in welcher sich die Elemente der Gegensätze zu einem vernünftigen Compromiß niedergeschlagen hätten, gab es weder damals noch jetzt. Es galt zu bekennen oder abzulehnen. Tausig bekannte. Sein

auf das Großartige und Packende gerichtetes Naturell konnte keine andere Wahl treffen.

Der Sinn für das naiv Schöne, für die Grazie der Miniatur, für das Genre war in ihm unausgebildet geblieben. Es hatte seiner Erziehung an dem Zauber einer Frauenhand gefehlt, und so war er vom Kinde unmittelbar zum Mann gereift, ohne die vermittelnde Zwischenstufe des Jünglingsthums an sich erfahren zu haben. Er konnte wohl mitunter wie ein Kind sein, nie aber wie ein Jüngling. Von dem süßen Reiz des Werdens, dem flaumartigen Sprießen der jungen Seele, von all' der Schwärmerei, romantischen Tollheit und glückseligen Ueberspanntheit der Studentenzeit wußte er nichts. Auch in seiner Charakterbildung läßt sich diese eigenthümliche Lücke nachweisen. Bald war er kindlich offen, bald mißtrauisch und barsch. Die Wenigsten wußten, daß seine Härte im Grunde nur ein Mißverständniß seiner Güte war.

Wenn Superiorität, nach dem Wort von G. Sand, ein Exil ist, so ist sie es nur, weil im Schatten großer Menschen die Melancholie Wache zu halten pflegt. Die Drangsal unablässigen Hoffens, das Unzulängliche alles Bemühens, das ewig Abschlägige der Enttäuschung,

„es gebiert die tiefe Trauer,
die gefähre, wie du weißt."

Aber die Heiterkeit Hafisischen Geistes, welche auf jene im Liebesunmuth gesprochenen Worte mit rascher Besinnung den Trost einer gesunden Lebensweisheit folgen ließ, blieb hier leider wie vom Bann einer Fermate gefesselt. So wird der geistige Blutumlauf immer mehr gestört, und das Ge-

spenst der Hypochondrie lähmt jeden frohen Aufschwung, an dem ein so arbeitsamer und reger Geist wie der seinige einst so reich war.

Es war vielleicht schon ein Zeichen verfrühten Alters, daß der Gedanke, eine Schule zu gründen, in einem den Jahren nach so jungen Kopfe Wurzel schlagen konnte. Wie aber Alles, was Tausig ergriff, so wurde auch dieser Plan mit Hintansetzung aller der Unbequemlichkeiten, die eine Thätigkeit von so gebieterischer Beständigkeit einem in der Blüthe des Virtuosenthums Stehenden auferlegt, zur Ausführung gebracht. Von den gewöhnlichen Eitelkeits- oder Geldinteressen war bei dieser Unternehmung selbstverständlich nicht die Rede. Seiner persönlichen Kunst, der Art wie er spielte, sollte eine Tradition geschaffen werden. Das außerordentliche Lehrtalent, welches er merkwürdigerweise besaß, befähigte ihn, wie vielleicht keinen Andern, einen Kreis von Jüngern wahrhaft künstlerisch zu leiten. Der Glanz seines Namens versammelte sehr bald Talente aller Zonen und Nationalitäten um ihn, aber schon nach wenigen Jahren wurde er des Treibens müde: das Gedeihen seiner Schule wurde ihm in einem wunderlichen Anfall von Paradoxie zuwider. Er war in vielen Beziehungen eine ganz unberechenbare Natur. Hätte man ihm gesagt: wer Zucker raffiniren will, muß sich nicht ärgern, daß die Leute ihren Kaffee süß trinken, so hätte er gewiß erwidert: ich wollte, sie tränken ihn bitter. Aber es war nicht etwa die Arbeit, welche ihm über den Kopf wuchs; der Talente, in seiner großen Auffassung dieses Begriffs, waren ihm zu wenige. In der Zahl derselben hatte er sich sicher geirrt, aber die einfachste statistische

Berechnung hätte ihn lehren können, daß die große Masse der Musikbeflissenen wesentlich aus Mittelmäßigkeiten besteht. Für Mittelmäßigkeit hatte er nicht das Verständniß, welches der Schöpfer aller Dinge offenbar gehabt haben muß. Er maaß beständig mit dem Maaße, nach dem die Natur ihn selbst gebildet hatte. Blitzschnell, wie er selbst das Fernliegendste zu erfassen gewohnt war, wollte er von seinen Schülern verstanden sein. Das schöne Geschlecht, welches bekanntlich einen erheblichen Theil aller Konservatorien bildet, war ihm, der sich schon von Natur mehr zu Männern hingezogen fühlte, ein besonders schwer zu schätzendes Element. Er stand fast auf der Höhe der Schopenhauerschen Weiberschätzung, obwohl er gerade in seiner Schule hätte lernen können, wieviel Talent in der ausübenden Kunst den Frauen zu Theil werden kann. Ganz ernsthaft hat er, einen Punkt ausgenommen, wohl nie eine Frau behandelt. Ironie, ja Geringschätzung standen immer im zweiten Treffen, daher seine Verhältnisse zu ihnen meist auf Sinnlichkeit oder Espritmacherei beruhten. Einzelne Freundschaftsbeziehungen zu hochgebildeten Frauen stehen in seinem Leben allerdings verzeichnet, aber es bleibt dahingestellt, ob ihnen auch nur entfernt jene Bedeutsamkeit zuzusprechen ist, welche sie in dem Leben so vieler hervorragender Männer behauptet haben.

Es ist beklagenswerth, daß jenem Versuch Schule zu gründen, eine so kurze Frist bemessen war. Was Tausig als Lehrer so unschätzbar machte, war die Sicherheit seiner Diagnose. Er wußte die Krankheit, an der eine Leistung litt, augenblicklich zu erkennen. Und mit welch' eiserner Beharrlichkeit bekämpfte er alle selbstgefällige Hohlheit, alle

krankhafte Empfindelei! Mit welch' zerstörendem Witz behandelte er alles falsche Virtuosenthum! („Sie sollten sich schämen, in Ihrem Alter schon so rein zu spielen," rief er einst mit drolligem Ernst einem jungen Virtuosen zu). War er doch selbst wie ein reifer Kern, der die Schale zu sprengen drohte. Herb und schroff war diese Schale freilich, aber sie ließ sich behandeln, sofern man ihm nur die nöthige Achtung einflößte. Die Achtungslosigkeit, an der wir in unseren Tagen so sehr kranken, besaß er durchaus nicht. Er verehrte nicht viel, aber desto gründlicher, wo er einmal verehrte. Von jüngeren zeitgenossischen Tondichtern war es neben Wagner namentlich Brahms, den er hochschätzte und mit der Aufmerksamkeit verfolgte, mit der ein Gärtner eine seltene Pflanze wachsen sieht. Wäre es ihm bestimmt gewesen eine Rolle als Tondichter zu spielen, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Brahms'sche Art des Schaffens und die seinige sich in vielen Punkten berührt hätten. Eine gewisse Art, eine über allem Erfahrenen schwebende Stimmung in die Botmäßigkeit des uns Vertrauten zu zwingen, findet sich wie bei Brahms auch in den wenigen Proben seiner uns bekannt gewordenen Studien. Es ist dies natürlich eine bloße Vermuthung, der kein weiterer Werth beigemessen werden soll.

Lassen wir zum Schluß alle einzeln berührten Momente an uns vorüberziehen, so wird es nicht schwer sein aus ihrer Summe die Nothwendigkeit früher Auflösung zu begreifen. Verfrühter Lebensgenuß, verfrühte Reife, verfrühter Abschluß, abgespielt in dem kurzen Zeitraum von fünfzehn Jahren; ein Knospenthum, das ohne rechte Blüthe zur

Frucht wird; Neigung zu fern abliegendem Forschen; unberechtigte Geringschätzung des eigenen Berufes neben traumhafter Sehnsucht eines unentwickelten und überschätzten Productionstriebes; Verkümmerung des Gemüthslebens in Verbindung mit zunehmender geselliger Entfremdung; nervöse Reizbarkeit, in ihrem Gefolge Verdrießlichkeit, Eigensinn und Laune; Mangel eigentlicher Liebeskraft, statt ihrer die Schaltempfindung gelegentlichen Glücksbedürfnisses; — möglich, daß die im Grunde so straffe und energische Natur sich durch all' diese Hemmungen zu einem normalen Sein durchgerungen hätte, aber in hohem Grade unwahrscheinlich! Es war zuviel des Aufgeriebenen in ihm, des Aufgegebenen und Unwiderruflichen. Er starb zur rechten Stunde, wenn man ein Sterben so nennen kann, das nichts mehr versäumt. Tausig im Alter wäre undenkbar gewesen.

Wir aber, die wir ihn erlebt und künstlerisch so viel von ihm gelernt haben, wollen seinem wunderbaren Talent und Wesen ein treues Gedächtniß bewahren. Vieles wird uns die Kunst noch bringen, Bestrickenderes, Berauschenderes vielleicht: in der Krone seines Lebens war mit dem Frühling auch die Nachtigall ausgeblieben. Das reine Licht jedoch, das all' seine Gestalten umgab, die urkundlich treue Sicherheit seiner Hand, welche niemals falsch zeichnete, und die auch die mächtigste Bewegung untrüglich beherrschende Ruhe, sie gehörten ihm, und ihm allein.

Offenbach
und das zweite Kaiserreich.

Wer aus der Culturgeschichte des französischen Volkes einen Zeitabschnitt wie die Regierung Louis Napoleons für sich betrachten wollte, würde vielleicht zu dem sonderbaren Schluß gelangen, daß es Zeiten gibt, in denen sich der Charakter einer Nation kaum in seinem politischen, religiösen und Familienleben so entschieden ausspricht, wie in der Physiognomie seines Vergnügens. Was sich im Parlament, auf der Präfectur, in der Kirche nur verhüllt zeigt, im Theater wirft es die Maske ab. In jenen sitzt nur ein Theil des Menschen, in diesem der ganze; dort kann er Komödie spielen, hier spielt sie, so zu sagen, ihn; auf den Brettern, die die Welt bedeuten, setzt der Humor des Dichters die menschliche Gestalt wieder in ihr volles, ungeheucheltes Wesen ein.

Eine Bühne ist in dem Grade mehr der unmittelbare Ausdruck einer Volksbildung, als ihre sociale Stellung sie dem Volke näher rückt. Kunstbühnen wie das théâtre français und die Hofburg haben wie alle höheren Lebensstellungen und Bildungsgrade das gleichmäßigere Gepräge mit einander gemein.

Was einem Publicum also gefällt, entspricht immer der ungefähren Summe seiner Neigungen und Anschauungen; es setzt ein ähnliches Verhältniß zu den Dingen voraus als dasjenige ist, in welchem die Welt des Scheins sich bewegt. Zu allen Zeiten hat es Künstler gegeben, welche einen besonderen Beruf darin fanden, den augenblicklichen Zusammenhang mit den Bedürfnissen des Publicums herzustellen und in ihrer Weise auszubeuten, eine Art von Ventilatoren der allgemeinen Atmosphäre, welche den Durst nach Erfrischung geschickt zu stillen wußten. Daß eine solche Thätigkeit dem Idealismus der Sauberkeit nicht gerade Vorschub leistet, liegt auf der Hand. Es gehört eine gewisse Brutto-Constitution, eine Art von Hausknechtsnatur dazu, um eine Rolle zu übernehmen, bei welcher die Noth des Augenblicks sehr oft zwingen wird, alle Vortheile gelten zu lassen.

Dies ist der billige und gerechte Maaßstab, mit dem eine Erscheinung wie Offenbach gemessen sein will, wenn man nicht an ihr verzweifeln soll. Vergäße man, daß sie ein Product ihrer Zeit ist, so müßte sich Alles, was auf Schönheit und Sitte, auf Bildung und Würde hält, entsetzt von ihr abwenden. Offenbach angreifen, heißt seine Zeit anklagen. Das erste Kaiserreich, großartig und berauschend wie es war, hatte seinen Spontini, das zweite, aufgebauscht und rücksichtslos, seinen Offenbach. Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen. Muß in Spontini'schen Opern auch die wahre Leidenschaft oft zu phrasenhaftem Pathos herabsteigen, ein unruhiges Drängen nach Großartigkeit für Größe, nach Aufregung für Lebhaftigkeit gelten, wird der

Mangel inneren Gehaltes hin und wieder durch die Sicherheit der Factur verdeckt, mitunter auch nicht verdeckt, so hat das Ganze doch etwas unverkennbar Mächtiges; es ist Stil, Glanz und Pracht darin, und oft ist es, als hörte man den großen Kaiser durch die Schlacht reiten, die Augen finster, gewaltig und drohend wie zwei schwarze Blitze. Spontini wäre musikalisch ein ebenso reiner, nur viel talentvollerer Typus der Napoleonischen Zeit gewesen, als David ein malerischer war, hätte seine gemischte Nationalität nicht eine eklektische Unruhe in ihm erzeugt. Er hatte vom Italiener das Aufgeregte und Veränderliche, vom Franzosen das Virtuose; in der „Vestalin" tritt ein deutscher Ton auf, der freilich nie breit ausklingt, sondern meist befremdend endet. In Offenbach ist trotz deutschen Namens und deutscher Herkunft kein Tropfen deutschen Blutes; er ist Franzose bis zur Uebertreibung, Franzose des zweiten Kaiserreichs, er ist der Bänkelsänger jener faulen Staatswirthschaft, welche ihre innere Verlogenheit und Unnatur durch den Zauber äußeren Glanzes zu betäuben sucht. Seine Welt ist die Welt des Hetärenthums, der Frivolität ohne Grenzen, der Liederlichkeit, Ehrfurchtslosigkeit und des Mammons. Hört man im Spontini'schen Orchester den prahlerischen Lärm der siegreichen Armee, so kichern im Offenbach'schen alle Halbdamen von Paris. Dort Pulvergeruch, hier Patchouli, dort Leidenschaft, hier Intrigue, dort Liebe, hier Sinnlichkeit.

Cervantes und Lesage ironisirten die Gebrechen ihrer Gesellschaft, Rabelais und Sheridan geißelten sie, Molière und Hogarth corrigirten sie durch die tragikomische Consequenz der Schuld, Offenbach verbrüdert sich mit ihnen. Er idealisirt

nicht die Geschöpfe seiner komischen Welt, er kleidet sie nur in mythologische Flicken, um das Recht zu gewinnen, vor den Augen der ganzen Welt so wüst und liederlich sein zu können, als man es sonst nur privatim zu sein wagte. Daher die ungeheure Leichtigkeit im Herbeischaffen der Stoffe. Nimmt eine Kunst gar keine Rücksicht mehr, ist ihr nur noch das Lächerliche, und zwar nicht um seiner sittlichen Kraft willen, sondern einzig und allein wegen seiner Wirkung auf das Zwerchfell heilig, greift sie unbedenklich jeden Straßenkoth auf, wenn sie nur hoffen darf, mit diesem Dunstkreis ein entartetes Nervensystem noch aufzurütteln, bricht sie mit dem Staat so gut wie mit der Familie, mit der Religion so gut wie mit der Sitte, so kann es an Stoff freilich nicht fehlen: das Rücksichtslose ist nie verlegen. Was ist alle Ausgelassenheit, alle gelegentliche Ungebundenheit und Derbheit Dittersdorfs, was aller geniale Leichtsinn Beaumarchais' dagegen! Mozart und Rossini wußten bei allem Uebermuth, bei aller Lebensfreudigkeit und Freiheit nur zu gut, daß es der schöne Beruf der Musik sei, der sittlichsten vielleicht unter allen Künsten (weil sie das Unsittliche gar nicht darstellen kann), das Zügellose zu bändigen und das Gemeine zu adeln. Der „Barbier" wie „Figaro's Hochzeit" sind neben einer Offenbachiade Muster des Anstandes und des guten Tons. Rossini war der Componist der Restauration und des Wiener Congresses; die diplomatische Geschmeidigkeit jener Tage ist an seinen besseren Partituren nicht spurlos vorübergegangen. Ein Diplomat schreibt mit Handschuhen, wo er die Dinge nicht nackt angreifen mag. Solchen Luxus des Zartgefühls kennt Offenbach nicht. Für ihn gibt es

nur einen Zweck: er will unterhalten, und zwar ein Publicum, welches kaum noch zu unterhalten ist. Dazu bedarf es der äußersten Mittel, aller Narcotica, aller Gifte der künstlerischen Speculation. Sein eigentliches Gebiet ist die Zote und ihre Milchschwester, die Zweideutigkeit.

Man wird vielleicht fragen, ob einer solchen Figur nicht zu viel Ehre widerfährt, daß man sie überhaupt noch bespricht. In einem gewissen Sinne wohl. Wo wir Deutschen den Namen Kunst aussprechen, sind wir gewöhnt, an etwas Ernsthaftes zu denken; wir setzen neben Kunst auch Kunstgesinnung voraus. Jene Art von Afterkunst, wie sie jenseits des Rheins so oft vorkommt, hat für uns im Anfang etwas ganz Unverständliches. Sieht man aber näher hin, betrachtet man den Boden genau, auf dem jener beispiellos tolle Carneval spielt, so fängt man an, Offenbach nicht nur zu begreifen, sondern ihn selbst zu entschuldigen. Wir alle sind mehr oder weniger die Producte unserer Verhältnisse, aber nur selten hat es eine Erscheinung gegeben, in welcher sich die Macht derselben mit solcher Schärfe niederschlägt, wie bei Offenbach. Ebenso besinnungslos, scharf und unvermittelt, wie eine jodisirte Platte die Eindrücke der auf sie fallenden Objecte wiedergibt, schreibt Offenbach die Erscheinungen des Pariser Lebens nieder. Taumel ist die allgemeine Losung, und dieses bacchantische Feldgeschrei findet selbst in Deutschland nicht geringen Wiederhall. Der deutsche Kleinbürger will eine Pariser Orgie wenigstens von fern sehen. Wie betroffen steht er vor der ungeheuren Frechheit, mit der dort vom Jockeyclub bis zu Mabille herab gesündigt wird. Kehrt er dann aus diesem Babel in seine spießbürgerlich

reinlichen Verhältnisse zurück, so rückt er erst ein paar Mal mürrisch an den Dingen herum, sieht übernächtig und verblüfft aus: der erste Liebesblick aus dem Auge seines Kindes bringt ihn aber wieder zur Besinnung.

Offenbach ist sehr rasch über die halbe Erde berühmt geworden. Forscht man der Popularität eines Ruhmes nach, so wird man fast immer auf eine ganz bestimmte Kraft, als Wurzel derselben, stoßen. Man kann den Satz hinstellen, so wenig Künstler auch einem Bekenntnisse beipflichten werden, das sich in seinen Folgerungen gegen die meisten unter ihnen richtet: jede Sache ist heut zu Tage in dem Grade bedeutungsvoll, als sie Aufsehen erregt, und umgekehrt. Wo etwas veröffentlicht ist, da wird es auch bemerkt und gewürdigt. Zu viel Augen sind überall offen, als daß eine irgendwie auffallende Leistung übersehen werden könnte. Aber auch hier sind zwei Einschränkungen zuzulassen. Es gibt eine ideale Mittelhöhe, auf welcher sich Kunstwerke am leichtesten unberührt finden von jener allgemeinen Entscheidung, welche einer Leistung Ruhm sichert. Es gibt ferner eine sehr eigenthümliche Reihe von Arbeiten, welche ihres Ursprungs so aristokratischer Natur sind, daß ihr Verständniß eine rasche Verbreitung erschwert. Dergleichen ungewöhnliche Erscheinungen heben aber die allgemeine Wahrheit nicht auf, daß der innere Werth jeder Arbeit sein Schicksal erzwingt. Was hat Offenbach berühmt gemacht? Etwa die Libretti der Herren Halevy und Meilhac? Jene komisch frechen Scenen würden ohne seine Musik kein Publicum eines Affentheaters ergötzt haben. Etwas Flacheres, trauriger zusammen Geleimtes kann die menschliche Phantasie

doch nicht erfinden. Offenbach ist nur ein berühmter Mann geworden, weil er ein komischer Musiker vom allergrößten Talent ist, dem sich jedes kleinste Erlebniß zu einem musikalischen Einfall zuspitzt. Er kann kein Licht im Winde flackern sehen, ohne daß ihm daraus eine komische Melodie Fratzen schnitte; jedes menschliche Verhältniß persifliren seine komischen Bässe und schleudern es als Zerrbild auf die Bühne. Er hat eine Art von kurzem, drallem Rhythmus, mit dem er den Situationen noch ein paar Füße mehr zu geben weiß, als sie brauchen. Das tänzelt und trippelt in seinen Opern, es ist immer etwas Tarantel dabei. Diese witzige Rhythmik, neben welcher die Meyerbeer'sche verwittwet erscheint, ist das eigentliche Geheimniß jener prickelnden Aufregung, über die er immer gebietet, und die, wo sie nicht ins Cancanartige verfällt, seinen feineren Stücken, z. B. der „Hochzeit an der Laterne", „Fortunio's Lied" u. a. eine Lustspielstimmung im besten Sinne verleiht. Dann hat er ein sonderbares Talent für lächerliche Intervalle, die er mit dem größten Geschick an die rechte Stelle zu setzen weiß, so daß sie eine blitzartige Komik hervorbringen. Natürlich ist in einer so liederlichen Wirthschaft, wie sie die meisten seiner Partituren führen, an doppelte Buchhaltung nicht zu denken. Ueberlegen, haushalten, das Zuviel berechnen und ähnliche Meisterkniffe der alten schönen Zeit, das kennt er nicht. Das Ganze ist immer wie Kirmes. Hier wird dies, dort wird jenes ausgerufen; das Schlechteste liegt hart neben dem Besten, aber es ist immer Leben, immer Beweglichkeit da. Daß er sich selbst abschreibt, wie kann es anders sein? Offenbach läßt keinem Gedanken, sich zu entwickeln, Zeit.

herunter in die Partitur mit ihm! Nach sechs Monaten treibt das abgerissene Stümpfchen in seinem Kopf ein neues Reis. Ist es zu verwundern, wenn's dem alten gleicht?

Es will immer schon etwas sagen, wenn ein Componist so viel Physiognomie hat, daß man keine zehn Tacte seiner Musik mit einer anderen verwechseln kann. Dazu muß man originell sein. Offenbach ist auch anmuthig, und seine Anmuth stammt von anderen Grazien als jenen geschminkten, denen seine leichtfertige Muse leider Kraft und Gesundheit geopfert hat. Eine außerordentliche Gabe der Orchesterführung kommt seiner komischen Charakteristik sehr zu Hilfe, und hierin ist ihm sogar selten Uebermaaß an Reizmitteln vorzuwerfen. Im Melodischen und Rhythmischen weiß der ewig auf neue Sticheleien ausgehende Witz vor Uebermuth und Laune keine Grenze einzuhalten. Das Kitzeln ist ihm nicht genug, er muß beizen. Hat sich eine Zunge nun aber an schwarzen Pfeffer gewöhnt, so will sie Paprika und dann Cayenne. Endlich versagen auch diese Gewürze ihren Dienst und in diesem kritischen Momente gießt Offenbach ohne viel Federlesen sein musikalisches Scheidewasser darüber aus. Das Ende von solchem Lied pflegt im gemeinen Leben die Gosse oder das Spital zu sein, in der Kunst ist es der Ekel.

Bei einer Beurtheilung Offenbachs sind, wie schon erwähnt, immer zwei Dinge gegenüber zu denken: sein Talent und der Dämon der heutigen Pariser Gesellschaft. Die gesellschaftlichen Zustände eines Volkes stehen zu seinen politischen im Verhältniß von Wirkung zu Ursache. Wo, wie im Frankreich des zweiten Kaiserreichs, die Willkür

des persönlichen Regiments den Staat regiert, wo der Absolutismus alle Adern unterbindet, da kann es nicht ausbleiben, daß sich allerlei sociale Geschwüre bilden, welche der Regierung um so willkommener sind, als sie einen kranken Organismus leichter zu einem ihr passenden Verhalten zwingt, als einen gesunden. Ein Volk, so mannigfach und reich begabt wie das französische, rächt sich für den Mangel an Freiheit in seinen Bewegungen entweder durch einen Gewaltact, oder, wenn ihm durch geschickte Täuschungen der äußeren Politik die Hoffnung auf einen anderweitigen Abfluß der angestauten Kräfte vorgespiegelt wird, durch einen, den Gemüthszustand des Hinhaltens und Vertagens überall bezeichnenden Drang nach Entschädigung durch irgend ein Ersatzmittel. Es ist eine fast allgemeine Wahrnehmung: je unbehaglicher die Lage eines Menschen, desto vergnügungssüchtiger macht sie ihn. Verlangt dieser Trieb bei einem gesunden Menschen nichts weiter als einen mäßigen Tribut an seine Phantasie oder seine Sinne, so steigert er sich beim Kranken leicht zu einer Höhe, welche den Organismus schwächt, statt ihm aufzuhelfen. Hieraus entsteht sehr bald ein falsches Verhältniß zwischen Genuß und Arbeit, und da der erstere mehr verbraucht als die letztere ersetzt, so muß, wie beim Opiumessen, die Dosis fortwährend gesteigert werden. Hiezu tritt etwas Anderes, was dieses gestörte Gleichgewicht noch erheblich verschlimmert. Ein Regierungssystem, welches mit schlechten Mitteln wirthschaftet, muß darauf verzichten, Ueberzeugungen für sich zu gewinnen. Es arbeitet also mit Heuchlern; nur der Vortheil, nicht die Gesinnung wird sich ihm zur Verfügung stellen. Der Beamte seinerseits verfährt

nach demselben Grundsatz. So entsteht die Präfecten-Wirthschaft; die Entsittlichung wird wie ein Schacht immer tiefer ins Herz des Volkes eingeführt. Aber damit begnügt sich keine Regierung der freien Hand. Zu ihrem äußeren Glanz, welcher jeden Augenblick durch eine ungeschickte Entscheidung in die Brüche gehen kann, bedarf sie eines inneren. Sie setzt Architekten und Ingenieure in Bewegung, aus dem alten Paris ein neues zu machen. Ganze Stadtviertel wachsen aus der Erde. Der Einweihungen, Illuminationen, Feste, Ausstellungen ist kein Ende. Sie macht Anleihen über Anleihen, fälscht in kritischen Momenten den Courszettel; die Coulisse wird der allgemeine Barometer. Alle Welt spielt, gewinnt heute, verliert morgen; das Stockjobberthum discontirt die öffentliche Meinung. Das beständige Schwanken des Capitals erzeugt Unsicherheit, die Unsicherheit Gleichgültigkeit gegen das Kommende. So wird die Gegenwart mit einer Art von Krampf genossen, und es bildet sich ein Luxus aus, dessen innerster Grund der Wunsch ist, die Anderen, gelegentlich auch sich selbst, über die eigene Lage zu täuschen. Eitelkeit und Gefallsucht eröffnen ein tolles Wettrennen zwischen Solidität und Schwindel, Tugend und Laster, Ganzwelt und Halbwelt. Alle sicheren Grenzen zwischen dem Wohlanständigen und dem Frechen verwischen sich wie in der Kleidung, so auch im Benehmen und in der Lebensweise. Es gibt nur noch Schattirungen. Im öffentlichen Leben sinkt das einfach Echte, das Reine und Schöne immer tiefer im Preise. Ueberreizung und Virtuosität gelten am höchsten. Das ganze Treiben, bunt und unruhig, bekommt etwas vom Potpourri.

In eine solche Gesellschaft trat Offenbach mit seinen parodistischen Possen. Die mythologische Maske, die er vorsteckte, war, wie gesagt, nichts Anderes als ein witziges Incognito. Was er gab, war Pariser Leben in seiner ganzen Zersetzung, aber mit dem unwiderstehlichen Galgenhumor eines Mitschuldigen. Seine Musik hat eine eigentliche Jungfernschaft nie besessen, aber sie hat uns dafür auch mit aller gemachten Tugend, mit aller falschen Sprödigkeit verschont. Sie hat nie etwas anderes sein wollen, als sie ist: eine Tochter der Gelegenheit und des Witzes, bei deren Taufe die verhüllten Grazien Gevatter gestanden.

Wenn viele unter uns besorgt sind, daß wir aus dem Füllhorn dieser Muse in letzter Zeit zu reichlich bedacht worden sind, so wollen wir nicht vergessen, daß der Deutsche der Summe von Entsittlichung, welche in jenen Arbeiten liegt, ein großes Phlegma gegenübersetzt, und daß es ein großer Unterschied ist, ob ein Volksleben eine solche Kunstgattung als naturgemäßes Gebilde aus sich herausstößt, oder ob es dieselbe nur als ein fremdes Product an sich vorüberschreiten läßt. Tritt damit vorübergehend eine Geschmacksrückung ein, so wird der Rückschlag nicht auf sich warten lassen. Der Kulturkreis einer Nation wird durch die Berührung mit einem Genre dieser Art nur flüchtig gestreift, nicht dauernd gefährdet.

Einer anderen Empfindung wird sich aber kein denkender Künstler entschlagen, der diesen Dingen einmal unbefangen nahe getreten ist, der nämlich: welcher bedeutenden komischen Kraft die Oper dadurch verlustig gegangen, daß ein musikalisches Talent wie Offenbach sich ihr nicht mit

dem idealen Ernste gewidmet hat, welchen ein so hohes Maaß von Begabung fordern konnte. Es liegt wenig daran, ob Der oder Jener dem heiligen Geiste der Kunst abtrünnig wird: das ist nur eine für Jene wichtige Gewissensfrage. Bei Offenbach aber bleibt es ewig zu beklagen. Es unterliegt doch wohl keinem Zweifel, daß wir es bei ihm noch mit einem ganz anderen Talent zu thun haben, als bei Lortzing und Nicolai, denen wir die beiden besten komischen Opern verdanken, welche seit Mozart in Deutschland geschrieben sind. Beide litten an einer merklichen Knappheit der Phantasie, Lortzing auch an einer gewissen Hausbackenheit der Empfindung. Was Offenbach zuviel an überschüssiger Kohlensäure hat, besaßen jene zu wenig. Im raschen Zeichnen, in der Sicherheit der Wirkung, in der Charakteristik der Einzelheiten, in der Heiterkeit der ganzen Behandlung ist er ihnen überlegen. Man sehe sich das müdeste Stück Offenbachs an, ob darin nicht mehr angeborener Humor steckt, als in den meisten komischen Opern, auch der Franzosen, seitdem Auber todt ist. Ganz köstlich wirkt namentlich eine Art teuflischer Lustigkeit bei ihm, welche halsstarrig auf einer bestimmten melodischen Note besteht, oft auch auf einer bestimmten Harmonie, während die anderen Theile sich grausam abmühen, ihren gesellschaftlichen Verband mit ihr zu lösen. Ein anderes, häufig von ihm benutztes Kunstmittel ist die Ueberraschung. Mit welcher Schnelligkeit springt er plötzlich an ganz unerwarteter Stelle aus dem Bügel, oder reißt das Pferd in eine neue Gangart hinüber, daß man denkt, er bricht den Hals. Aber er bricht nur wohlberechnet die Spannung. In der musikalischen

Malerei der scheinbar unmusikalischsten Dinge leistet er das Unglaubliche. Rossini hat einmal gesagt, ein guter Musiker müsse auch einen Speisezettel componiren können. Offenbach componirt im „Pariser Leben" wenigstens die Instruction des maitre d'hôtel an seine Untergebenen.

Es ist nicht wahrscheinlich, daß die Offenbach'sche Operette ihren Autor um ein Erhebliches überleben, daß sie die Dauer der Wenzel Müller'schen Volksoper, und noch weniger die der naiven Volkspoesie Raimunds erreichen wird. Sie wird das Schicksal ausschweifender Moden theilen, die eine Zeitlang mit Gier aufgegriffen werden, um eben so rasch wieder aufgegeben zu sein. Die Kunstgeschichte aber wird es mit tiefem Bedauern aussprechen, daß eine der glücklichsten Begabungen für die komische Oper, welche vielleicht jemals geboren wurde, dem verführerischen Reiz einer ebenso verdorbenen als hoffentlich bald vorübergehenden Geschmacksströmung zum Opfer gefallen, und durch eigenwillige Abwendung vom wahren Ziele, wie durch Gleichgültigkeit gegen den wahren Ruhm, der Kunst verloren gegangen ist.

Tristan und Isolde
von R. Wagner.

I.

Aufführung in Weimar, Juni 1874.

Alexander von Humboldt hat das Leben einmal eine „Bedingungsgleichung" genannt. In der Mechanik müssen Bedingungsgleichungen erfüllt werden, wenn ein System von gegebenen Kräften nicht Bewegung, sondern Ruhe hervorbringen soll. Auf das Leben würde der Ausspruch, streng genommen, nur dann angewandt werden können, wenn man angibt, welcher Vorgang von dieser Bedingungsgleichung abhängt. Im weiteren Sinn soll hier nur das Gesetz bezeichnet werden, welches Systeme von Kräften in den Schranken hält, die den Vorgängen gesetzt werden. In gewissem Sinne gilt dies auch vom Kunstwerk, denn was wir das Harmonische an ihm nennen, ist auch nur das Gesetz, welches Systeme von Kräften in denjenigen Grenzen hält, welche den künstlerischen Vorgängen gesteckt sind. Man hat in Werken, welche dieses Gesetz einhalten, das Gefühl, daß Alles an der rechten Stelle steht, nichts auf Kosten des Anderen lebt, nichts begünstigt wie nichts übervortheilt wird, das Gefühl, daß alle einzelnen Glieder sich naturgemäß dem Ganzen vermählen. Aber jedes Gesetz hat seine Feiertage.

Harmonisch in jenem ausschließlichen Sinne ist weder die „göttliche Komödie", noch der „Lear", noch das Medizeergrab Michel Angelo's, noch manche der letzten Arbeiten Beethoven's. Sie gleichen mehr ewigen Räthseln, vor denen die Seele mystisches Grauen ergreift und der Schatten des Fremdartigen, Ungeheuren, die reinen Reflexe des Anschauens verdunkelt. Daher neben aller Bewunderung so viel Verwunderung, aufgescheuchtes, nirgends ganz ungestörtes Genießen und jenes gewitterhafte Bangen, welches in dem Gefühl einer uns beherrschenden, in ihrem letzten Grunde unfaßbaren Naturgewalt wurzelt. Ein Werk dieser Gattung ist der „Tristan" Wagner's. Es ist vielleicht unmöglich, dieser Partitur gegenüber mit seinen fünf Sinnen auszukommen. Hiermit ist eine Verurtheilung im Sinne des gemeinen Kunstverstandes reichlich ausgesprochen, und wenn Jemand sagt: ich zerrütte mich keiner Sache zu lieb, ich will nichts mit einem Kunstwerk zu thun haben, welches meiner menschlichen Beschaffenheit eine Umbildung zumuthet, so läßt sich nichts dagegen einwenden. Das erhöhte Aufgebot der Ansprüche wird im Wesentlichen hier zwar von den ganz eigenthümlichen Vorzügen des Werks erhoben, zum Theil aber auch von seinen Mängeln. Nun wird man schließlich mit den Fehlern eines außerordentlichen, wenn auch durchaus seltsamen Werkes, immer rechnen lernen, und für ein solches muß der „Tristan" erklärt werden, schon weil er, abgesehen von seiner musikalischen Bedeutung, der durchgeführteste Versuch des Wagner'schen Grundgedankens ist, Drama und Musik in die unmittelbarste Berührung zu setzen, die Handlung eigentlich nur musikalisch erklingen zu lassen. Der

„Tristan" ist Wagner selbst in all' seiner Größe und mit allen seinen Lücken.

Ueber das Buch der Oper ist so viel geschrieben worden, daß man es fast als unbekannt voraussetzen könnte. Den Stoff jedoch kennt wohl jeder Gebildete, wenn auch nicht aus Gottfried von Straßburg, so doch aus dem Immermann'schen Gedicht. Er verlangt altdeutsche Nerven und eine etwas reckenhafte Sittlichkeit, welche von dem sanfteren Gesetz des Christenthums noch nicht angekränkelt ist. Man hat die Leidenschaft Tristans und Isoldens „chemische Liebe" genannt, dabei aber vergessen, daß der Liebestrank eigentlich nur die Rolle eines appetitreizenden, späterhin entlastenden Mittels spielt, denn beide Menschen stehen schon vor dem Genuß desselben im Zustande des unverkennbarsten Liebesaffects. Der Liebestrank löst nur ihre Zungen, ist aber nicht die einzige Ursache ihrer Liebe. Wäre er dieses, so kämen wir aus dem Laboratorium nicht heraus, und nur der Physiologe hätte eine Theilnahme für die Wandlungen solchen Processes. Auch ist es Brangäne, nicht Isolde, welche den Trank kredenzt. Isolde weiß nichts von der Verwechselung der Phiolen, und glaubt mit ihrem Geliebten den Todestrank zu trinken. C. E. v. Baer erklärt den Zufall geistreich als „ein Geschehen, das mit einem anderen Geschehen zusammentrifft, ohne mit ihm in einem ursächlichen Zusammenhang zu stehen". In diesem Baer'schen Sinne ist der Liebestrank Tristan's und Isolden's ein bloßer Zufall, weil er mit ihrer Liebesleidenschaft in keinem ursächlichen Zusammenhang steht. Freilich bleiben die pathologischen Wirkungen nicht aus, aber es ist doch immer ein

Unterschied, ob ein Rausch mir das Bekenntniß meiner Leidenschaft entreißt, ja sie selbst vergrößert, oder ob ich meine Leidenschaft dem Rausch allein verdanke.

Was nun die Dichtung Wagner's betrifft, so muß man ihr wie all' seinen Operntexten ein geschicktes Scenarium und dramatisches Gefühl nachrühmen. Aber zum Dichten gehört mehr wie dies, man muß auch der dichterischen Sprache Herr sein. Rein als Dichtwerk betrachtet, werden nur Wenige das Buch ohne komische Rührung lesen können. Eine Geheimnißkrämerei der Sprache, ein subcutanes Wesen schwer zu beschreibender Art unterbricht jeden Augenblick den gesunden Pulsschlag der Empfindung. Man fragt sich bei vielen Stellen, ob die Sprache denn wirklich nur dazu da sei, die Gedanken zu verheimlichen und keiner natürlichen Wendung das Wort zu lassen. Nirgends findet man jenen schönen Faltenwurf der Dichtung, der sich veredelnd um die Gestalten schmiegt. Ueberall rauschender Wortschwall, altdeutsches Lautgepränge, ein Flor, der sich über die Sprache legt, als traure sie um ihre verlorene Unschuld. Man schlage das Buch auf, wo man will. Gleich zu Anfang singt der junge Matrose:

„Sind's deiner Seufzer Wehen,
Die mir die Segel blähen?"

Blähende Seufzer, welch' ein verstopftes Bild! Statt aller weiteren Proben seien hier nur die nachfolgenden, berüchtigt gewordenen Verse hergesetzt, nach denen Tristan und Isolde „in gänzlicher Entrücktheit" auf die Blumenbank sinken:

Barg im Busen uns sich die Sonne,
Leuchten lachend Sterne der Wonne.
Von deinem Zauber sanft umsponnen,
Vor deinen Augen süß zerronnen,
Herz an Herz dir, Mund an Mund,
Eines Athems einiger Bund; —
Bricht mein Blick sich wonn'-erblindet,
Erbleicht die Welt mit ihrem Blenden:
Die mir der Tag trügend erhellt,
Zu täuschendem Wahn entgegengestellt,
Selbst — dann bin ich die Welt,
Liebe-heiligstes Leben,
Wonne-hehrstes Weben,
Nie-wieder-Erwachens
Wahnlos
Hold bewußter Wunsch.

Ich vermuthe, daß Wagner mit diesen Strophen das Ende alles Denkens im Lieben und den Beginn einer ganz natürlichen Krisis hat bezeichnen wollen, obwohl einem Dichter, welcher im Stande ist mit einem so nüchternen Bilde wie das des „Tags" und der „Nacht", und seiner noch nüchterneren Allegorie zwei Acte hindurch (in dem Liebesduett des zweiten und der Hallucination Tristan's im dritten) die Hörer zu foltern, auch zuzutrauen ist, daß er obige Verse für die wahre Sonnenhöhe seiner Poesie gehalten und gegeben hat. Vielleicht ist das geistige Unvermögen hier nur eine Tochter der Trunkenheit. Wo dichterische Dürftigkeit und Besinnungslosigkeit aber gemeinschaftliche Sache machen, ist es gleichgültig, welcher der Vortritt gebührt. Vertrautere

Kenner Wagner'schen Dichtens — es gibt unter ihnen welche, die ihn für einen der größten Dichter halten — wittern übrigens in dieser und anderen Stellen, z. B. in Isolden's Liebesverklärung am Schluß der Oper, ein Schopenhauer'sches Element. Es wäre ein beißender Anachronismus, ein Liebesverhältniß zwischen sagenhaften Gestalten in das Scheidewasser der modernsten Philosophie zu tauchen. Schopenhauer'sche Weltanschauung ist kalt und hell wie Schneelicht, und man müßte ein Standesbeamter der verwegensten Art sein, wollte man sie mit Wagner'schem Denken und Dichten, das immer an vulkanischer Erhitzung krankt, zusammenkoppeln.

Süß ist der Spott, aber süßer noch ist die Bewunderung; und so wollen wir von Wagner, dem Dichter, hier scheiden, und von Wagner dem Musiker reden, der ein eben so großer Meister ist, als jener ein Dilettant. Die Musik zu „Tristan und Isolde" gehört zum Merkwürdigsten, was die Tonkunst hervorgebracht hat. Aber man muß sich mit ihrer Eigenthümlichkeit recht sehr vertraut machen, sie studiren und wieder studiren, ehe man über sie urtheilen darf. Vieles darin stößt im ersten Augenblick zurück, oder entzieht sich durch seine Seltsamkeit der Gemeinverständlichkeit. Es ist damit wie mit manchen Problemen der sittlichen Welt. Der strenge Moralist wendet sich mit Entsetzen von jeder Verletzung seiner Ordensregel weg; er vergißt, daß das, was wir das Sittliche heißen, nur in seinen einfachsten Grundbegriffen das ewig Geltende bleibt, daß die verschiedenen Weltalter mit ihren Ueberlieferungen, die verschiedenen Völkerschaften mit ihren Klimaten unablässig in der Aus-

legung desselben auseinandergehn. Mit den sittlichen Idealen ist es wie mit den Göttern, welche nach David Strauß nur unsere personificirten Wünsche sind. Ebenso wenig wie der Bluträcher mit dem gemeinen Mörder in eine Linie gestellt werden darf, ebenso wenig wird man in der künstlerischen Welt Michel Angelo z. B. nach dem Codex beurtheilen dürfen, der für Cimabue maaßgebend war. Jede neue Kunst bringt ihren neuen Maaßstab mit, und man muß Oulibicheff sein, um nicht einzusehn, daß Beethoven nur mit sich selbst, nicht aber mit Mozart gemessen werden durfte. Die heroische Sinfonie ist auch aus der größten Sinfonie Mozart's nicht zu erklären. Sie ist eine völlig neue Kunst, wie der Faust ein völlig neues dramatisches Gedicht war. Daß Wagner in seinen letzten Opern, den „Meistersingern", „Tristan" und der „Tetralogie" eine neue Kunst geschaffen, wird selbst von denen nicht mehr geleugnet, denen diese Kunst nicht zusagt. Gibt es doch noch heute Personen, welchen Mozart das höchste Ideal in der Kunst vertritt, nicht nur im Don Juan und Figaro, sondern auch im Quartett und in der Sinfonie, während Beethoven schon in seiner zweiten, namentlich aber in seiner dritten Stilperiode ihnen eine unbequeme Größe bleibt, mit der sie einen rechten Herzensbund nicht schließen können. Auch jeder geistige Feldzug hat seine Marodeure. Sie sind die beklagenswerthen Opfer einer Anstrengung, der sie nicht gewachsen waren: den Ausgang der Schlacht aber bestimmen sie nicht. Nun hat jedes treue Festhalten an dem für recht Erkannten etwas Verehrungswerthes, und es sind nicht die schlechtesten unter den lebenden Musikern, die sich ihr Verhältniß zur Wagner'schen

Kunst langsam und schwer erstritten haben. Erleichternd war für sie der übersichtliche Entwickelungsgang Wagner's, der sich vom „Rienzi" bis zum „Bühnenfestspiel" fast staffelartig verfolgen läßt. Die „Walküre", und in ihr wieder der erste Act, ist meines Erachtens das Vollkommenste, was Wagner geschaffen. Die „Meistersinger" sind das geistreichste, der „Tristan" das genialste unter seinen Werken. Alle handgreiflichen Fehler, die an dem letzteren hier bloßgelegt werden sollen, stoßen dieses Urtheil nicht um, denn der Genialität ist es eben so leicht gemacht, Fehler zu begehen, als der Trivialität schwer. Wie soll ein gut liniirter Kopf darauf kommen, im Zickzack zu denken?

Der Oper, die Wagner „Handlung in drei Aufzügen" nennt, geht ein kurzes, das Motiv des Liebestrankes verwebendes Vorspiel voraus, fast traumartig gehalten, Anfang und Ende leise anschwellend und verhallend, nur in der Mitte sich leidenschaftlich steigernd. Das schmachtend weiche Motiv wollen wir uns nicht dem Zauber der Phiole, sondern lieber dem Blick entsprungen denken, der Isolde aus Tristan's Augen traf, als sie vor dem in ihre Gewalt Gegebenen das Schwert sinken läßt. Isolde erzählt ihrer Genossin, Brangäne, den Vorgang in der dritten Scene des ersten Actes. Es ist ein feiner dramatischer Zug, den Ursprung von Isoldens Liebe aus dem Momente herzuleiten, welcher, den Tod Morold's zu sühnen, das rächende Schwert in ihre Hand gelegt. Viel mehr als durch den Liebestrank wird das Dämonische ihrer Leidenschaft durch diese Genesis erklärt. (Wagner hat übrigens für den Liebestrank und für den Blick aus Tristan's Auge zwei gesonderte Motive, die in

dem Vorspiel wunderlicher Weise in falscher Chronologie auftreten.)

Wenn sich der Vorhang hebt, erblickt man Isolde mit Brangänen auf dem Vorderdeck eines Schiffs, welches durch einen Teppich zeltartig von dem Hintergrunde getrennt ist. Man hört die Stimme eines jungen Seemanns eine volksliedartige Weise singen. Isolde, in höchster Erregung und wie aus Träumen geschreckt, fragt: „wo sind wir?“ Brangäne erwidert ihr, begleitet von einem Stück des Matrosenliedes, daß sie vor Abend sicher noch „Cornwall's grünen Strand“ erreichen würden. Isolde läßt nun zum ersten Mal ihrer Leidenschaft freien Lauf. Die trotzende, hinstürmende Musik mit ihren finsteren Bässen begleitet den Ausbruch höchsten Unwillens vortrefflich. Hier sei um der Gerechtigkeit willen auch einer der wirklich schönen Stellen des Gedichts gedacht: „zerschlag' es dies trotzige Schiff“, ruft sie zum Meere gewendet, „des zerschellten Trümmer verschling's, und was auf ihm lebt, den wehenden Athem, den laß ich euch, Winde, zum Lohn.“ Isolde schreit nach Luft und befiehlt den Vorhang zu öffnen. Man erblickt in der zweiten Scene das Schiff bis zum Steuerbord, Seevolk, Ritter und Knappen darauf, Tristan etwas abgesondert von ihnen, den Blick nach dem Horizonte gerichtet. Wieder erklingt ein Theil des immer bedeutungsvoller erscheinenden Seemannsliedes. Eine Scene entspinnt sich, schwer in Worten wiederzugeben. Isolde, starr versunken in den Anblick des jungen Helden, läßt ihn durch Brangäne zuerst spöttisch, dann herrisch zu sich entbieten. Tristan, sich meisternd, sucht dem Antrag durch seine Unentbehrlichkeit am Steuer auszuweichen. Sein Knappe

Kurwenal legt sich in's Mittel und singt die beziehungsreiche Romanze von Morold, welcher zu Meere zog, in Cornwall Zins zu erheben. Die Schiffsmannschaft wiederholt im Refrain die Katastrophe seines Todes durch Tristan's Schwert. In der dritten Scene erfolgt das oben erwähnte Bekenntniß Isolden's, wie sie Tristan zuerst gesehn als siechen Mann, der in kleinem Kahn an Irland's Küste landete, von ihr mit „Heilsalben und Balsamkraut" gepflegt, und an einer Scharte seines Schwertes als jener Held erkannt wird, der Morold bezwungen. Und diesem selben Helden, der Irland's Erbin für Cornwall's „müden König", seinen Ohm, zur Ehe begehrt, ist sie jetzt überantwortet. Isolde will solchen Verrath mit dem Tode bestrafen. „Tod uns beiden!" Brangäne erinnert sie an die Künste ihrer Mutter, an „die mächtigen Zaubertränke, welche der Minne Macht bannen." Isolde wählt aus der kleinen goldenen Truhe den Todestrank. Hier unterbricht das Schiffsvolk mit wildem Jubelgeschrei die Scene. Das Land ist sichtbar. Im vierten Auftritt meldet Kurwenal das nahe Ende der Fahrt und fordert Isolden auf, sich zur Begrüßung König Marke's in Bereitschaft zu halten. Isolde erklärt, nur unter der Bedingung an Tristan's Seite das Land zu betreten, daß er vorher „Vergessen und Vergeben für ungebüßte Schuld" von ihr begehre. Sie befiehlt Brangänen, den Sühnetrunk bereit zu halten. Im fünften und letzten Auftritt des ersten Acts steht Tristan Isolden gegenüber. Tristan beruft sich vergeblich auf die Sitte, daß der Brautführer die Braut zu meiden habe. Es würde zu weit führen, den ganzen Inhalt des jetzt folgenden Streites wiederzugeben, nur muß erwähnt werden, daß Isolde sich

hier zum ersten Male als die Verlobte des von Tristan erschlagenen Irenhelden Morold bekennt. Sie trinken endlich in dem vermeintlichen Todestrank den Becher der Minne. Seine Wirkung verwandelt die hadernd sich Sträubenden in verzückt Liebende. Der Act schließt mit dem Einbruch Kurwenals und des Schiffsvolkes, welche die Landung verkünden. Der auseinander gerissene Teppich, welcher während des Duetts geschlossen war, zeigt die unmittelbare Nähe der Königsburg von Cornwall.

Man sieht, etwas Dramatischeres als dieser erste Act ist nicht zu denken. Die Entwickelung schreitet geflügelt vor; nirgends Stillstand oder Rathlosigkeit. Mit electrischer Spannkraft folgt die Musik der Handlung, jeder Wendung willfährig, jedem Aufschwung gewachsen. Die geheimnißvolle Widerstandslosigkeit Isolden's, die edle und stolze Zurückhaltung Tristan's, welche der Pflicht kaum die Neigung einzugestehen wagt, sind mit einer wunderbaren musikalischen Kraft geschildert. Man sucht trotz aller realistischen Macht vergebens nach einem rohen Moment in der Partitur. Nur fehlt es, wie immer bei Wagner, an der Oekonomie der Ruhe; seine Leidenschaft schöpft nicht genug, und oft an falscher Stelle Athem. So ist die Krisis nach dem genossenen Trank, ehe die Liebenden sich in die Arme stürzen, unzweifelhaft zu lang. Es wäre nicht nöthig gewesen, dem physiologischen Phänomen hier soviel Spielraum zu lassen; ja angenommen selbst, es gäbe Liebestränke in Wirklichkeit, und ihre Wirkungsfrist nähme nachweislich eine solche Zeit in Anspruch, so wäre der Künstler doch immer im Unrecht, hier streng der Natur zu folgen. Ebenso oft wird er das zeitlich Bemessene ver-

dichten müssen, wie er andererseits es wieder zu erweitern berufen ist. Die sonst vortreffliche Darstellungskunst des Vogl'schen Ehepaars erlahmte an der Schwierigkeit dieser Scene, und ein erfahrener Schauspieler bemerkte treffend, daß Tristan und Isolde in diesem Moment nur auf den Gesichtsausdruck beschränkt bleiben dürften, weil jede Bewegung mit den Armen, jedes Langen auch sogleich zum Umfangen fortschreiten müßte.

Vom dramatischen Gesichtspunkt ist der erste Act weitaus der bedeutendste. Wagner hat den Fehler, so leicht in Selbstvergessenheit zu versinken. Der Zauber einer Situation, namentlich einer lang vorbereiteten, nimmt ihn in solchem Grade gefangen, daß er das Maaß ihrer zeitlichen Berechtigung aus den Augen verliert. Er geräth in eine Schwärmerei, der jede Erinnerung an das Zifferblatt verloren gegangen zu sein scheint. Der zweite und dritte Act leiden an wahren Wüstenlängen, aber nicht immer vergütet Wagner solche Schuld durch die volle Auszahlung seiner musikalischen Kunst, wie im „Tristan".

Im zweiten Act stellt die Scene einen Garten mit hohen Bäumen vor Isolden's Gemach vor. Sommernacht. Eine jener Sommernächte, in denen die goldenen Wellen des Lichts noch leise dämmernd nachfluthen, wo jedes bebende Blatt den wonnigen Athem des Waldes aushaucht. Alles ist still und sanft wie Kinderschlaf, dazwischen nur das Flüstern der Zweige und das Rieseln des Quell's, wie Traumesrede der schlummernden Natur. In solcher Nacht wartet Isolde Tristan's. Aus der Ferne, immer weiter und weiter, klingt Jagdgetön. König Marke ist zu nächtlichem Jagen aus-

gezogen. An der geöffneten Thür ist eine brennende Fackel aufgesteckt, deren Verlöschen dem Geliebten künden soll, daß alles in Sicherheit und die süßeste Stunde seiner harrt. Isolde, Brangäne treten auf, jene feurig bewegt, diese beklommen, weil sie die zur ungewöhnlichen Stunde verabredete Jagd für einen Fallstrick hält, den Melot, der Freund des Königs, den Liebenden gelegt. Isolde steht ganz im Banne einer Leidenschaft, welche von der nächsten Stunde jede Erfüllung erwartet. In solcher Nacht kann man nur lieben und vertrauen, nicht zweifeln. Das Klopfen ihres Busens übertönt jeden Hörnerschall, nur die rauschende Nacht, die plätschernde Quelle dringen noch an ihr Ohr. Vergeblich alles Warnen der Genossin, die in ihrer Besorgniß die Verwechselung der Phiolen bekennt. „Dein Werk?“ ruft Isolde, „Frau Minne kenntest Du nicht?“ .... „Des Todes Werk, nahm ich's vermessen zur Hand, Frau Minne hat es meiner Macht entwandt“, und mit dem Rufe „die Leuchte, und wär's meines Lebens Licht, lachend sie zu löschen zag' ich nicht“, reißt sie die Fackel herunter und verlöscht sie. — Wenn man einige Lieder von Schubert, Schumann und Franz ausnimmt, so gibt es vielleicht in der musikalischen Literatur nichts, was mit solcher Stimmungskraft den Localton einer poetischen Scene trifft, wie der Anfang dieses Actes. Wie sich das Jagdgetön, das beim Aufgehen des Vorhangs noch stark von der Bühne vernehmbar ist, allmählich verliert, wie C- und F-Hörner gleich Nebelbildern erst durcheinander rinnen, ehe sie sich zu reinen Linien niederschlagen, wie das Rieseln und Rauschen der Quelle, das zögernde Grauen erwartender Liebe, wie endlich das Näherkommen Tristan's in den unruhig aufsteigenden

Cellogängen gemalt ist — man muß es gehört haben, um sich sagen zu müssen: nur ein Mensch von der höchsten Genialität konnte das machen.

Es folgt nun das große Duett, wo der Dichter sich von dem oben erwähnten Bilde gar nicht zu trennen vermag. Tag und Nacht, Nacht und Tag — eine aequinoctiale Bilderjagd, von der selbst die leidenschaftlichste Musik den Lautzwang nicht abschütteln kann. Auch sie will das Dunkel und das Hell malen, aber auf ihrer Palette rinnen die Farben zu grauer Dämmerung zusammen. Hat es schon an und für sich etwas Unwahrscheinliches, daß Menschen im höchsten Affect immer nur in Gleichnissen mit einander reden, so vermehrt sich solche Unwahrscheinlichkeit noch durch die unmittelbare Nähe der nun folgenden Katastrophe, welche, wenigstens nach dem Willen der Natur, von Allegorie das reine Gegentheil ist. Die Liebenden sinken auf das Blumenlager. Es fehlt hier der Musik nicht an den hinreißendsten Momenten, so das „sink' hernieder, Nacht der Liebe" mit seinen zuckenden Triolen im Orchester, das weiche wie auf Moos gebettete „soll ich lauschen?" und endlich das letzte Motiv, welches auch den Hauptinhalt von Isolden's Apotheose am Schlusse der Oper bildet, aber man hat das Gefühl, als ob man zu lange in einen Opal, den geistreichsten unter den Steinen, geblickt: das Schillern in so viel Lichtern macht das Auge zuletzt blind.

Ein Schrei Brangänen's schreckt die Liebenden auf. Ihr Verdacht hat sich bestätigt: König Marke stürzt mit seinem Troß auf die Bühne und überrascht die der Welt Entrückten in ihrer Umarmung. Ich weiß nun nicht, ob es so völlig

anders organisirte Menschen wie mich gibt, welche bei des Königs, auf Tristan deutenden, Worten: „sieh' ihn dort, den treu'sten aller Treuen; blick' auf ihn, den freundlichsten der Freunde: seiner Treue frei'ste That traf mein Herz mit schmerzlichem Verrath" etwas Anderes empfinden als den unwiderstehlichsten Drang zum Lachen. Der König in seiner onkelhaften Entsagung, seiner redselig breiten Sentimentalität, ist eine mißrathene Figur. In einer Lage, in welcher jeder Mann, der ein Schwert zur Seite trägt, drein schlägt, und doppelt dreinschlägt, wenn sie ihm durch den freundlichsten der Freunde bereitet ist, verharrt er in eunuchenhafter Unentschlossenheit, hält den vortrefflichen Eigenschaften des Verräthers und den von ihm geleisteten Diensten eine Lobrede und zerbricht sich über den Sinn der That mit einer Gründlichkeit den Kopf, die einem Geschworenen alle Ehre machen würde. Eine beklagenswerthe Symmetrie der Partitur macht die peinliche Scene auch musikalisch zur langweiligsten der Oper. Wie in einem Papierkorb sammeln sich in ihr die Hülsen aller verschriebenen Gedanken, und man gewinnt die alte Stimmung erst wieder zurück, wenn Tristan spricht. Unverständlich, wie dieselbe Feder so abweichende Handschriften zeigen kann. — Melot zieht endlich für Marke das Schwert (man begreift auch diese Vertretung kaum) und verwundet Tristan tödtlich. Isolde sinkt an seine Brust, der Vorhang fällt.

Dem dritten Act geht ein Präludium voraus, welches wieder Wagner's Talent für die Stimmungsmalerei zeigt. Gleich die ersten Tacte schildern die bleierne Schwere, welche über Tristan's Krankenlager ruht, unübertrefflich. Die Geigen

legen sich mit ihren heimathlosen, lang gedehnten Terzengängen wie Spinnweb über den Schläfer. Hin und wieder wirft eine klagende Melodie ihre Epheuranken dazwischen. Alles ist gruftartig und öde. Wenn der Vorhang aufgeht, erblickt man Tristan in einem verfallenen Burggarten auf einem Lager ausgestreckt, vom treuen Kurwenal behütet. Ein Hirtenreigen, von einem englischen Horn geblasen, läßt sich von außen vernehmen. Der unbeschreibliche Reiz dieser rhapsodischen Weise offenbart sich erst ganz, wenn sie bei ihrer Wiederkehr, von einem Tremolo der Bogeninstrumente begleitet, Tristan's früheste Kindheitserinnerungen wachruft. Wie wunderbar wird das „Sehnen und Sterben" durch das langgezogene, beim ersten Hören unerklärliche „Ges" ausgedrückt! In der Zeichnung solcher Seelenzustände vermittelst eines aus derselben Wurzel sich entwickelnden polyphonen Stimmengezweiges ist Wagner unerreicht. Seine Phantasie hat etwas von der Kronen bildenden Kraft eines schönen Baumes. — Tristan erwacht, aber sein Bewußtsein ringt noch mit den Nebeln des Traums. Kurwenal erzählt ihm, daß er sich in seiner Heimath, auf der Burg seiner Väter befände. Alles, was Tristan hierauf erwidert, ist wie das Haschen eines Nervenkranken nach Bildern, die sich nicht greifbar einstellen wollen. Ein Zug echt Wagnerischer Poesie ist wieder die Stelle seiner Rede, zu der die Contrabässe das bleischwere Motiv des Präludiums intoniren. Tristan gewinnt seine volle Besinnung erst wieder, wenn Kurwenal ihm die Ankunft Isolden's verheißt, nach der er Boten ausgesandt. Ich will die Wandlungen des Fieberparoxysmus bis zum Erklingen der Schalmei, welche das Schiff in Sicht

vermeldet, hier nicht schildern. Sie wären ohne die Musik schwer genießbar. Daß Wagner den Wechsel vom tiefsten Leid zur höchsten Freude zu malen weiß, braucht Keinem versichert zu werden, der den ersten Act des „Lohengrin" kennt. Tristan reißt, während Kurwenal Isolden entgegeneilt, den Verband von seiner Wunde, um seiner jauchzenden Bewegung freien Lauf zu lassen. Der Fünfvierteltact, der hierzu auftritt, ist von einer Natürlichkeit der Genialität, daß man im ersten Augenblick das wohlbekannte Thema kaum wiedererkennt. Diejenigen Künstler, welche noch immer an der Legitimität des Wagner'schen Genius zweifeln, sollten sich wenigstens die Mühe geben, das ungeheure Variationsvermögen zu untersuchen, das er bei seinem thematischen Arbeiten entwickelt. Die Kunst, ein Motiv umzubilden und weiterzuführen, es bis zu seinem innersten Kern zu verdichten und wieder bis zu seiner äußersten Peripherie auszudehnen, stellt Wagner allein unter die ersten Musiker aller Zeiten. Eine ganz andere Frage ist es, ob sein Ideal der Oper das allein richtige ist. Es ist vollkommen wahr, daß sich das Opernideal, geschichtlich überblickt, vor der seltsamen Sphynx des Wagner'schen Musikdramas sträubt. Nichts Entsetzlicheres zu denken als eine Weiterentwickelung dessen, was Wagner das Kunstwerk der Zukunft nennt, von anderen Händen. Eine Kunstgattung, an der fast zwei Jahrhunderte und Genien der höchsten Art gebildet haben, kann nicht auf einem völligen Irrthum beruhen; sie muß Fundamentalgesetze haben, die wir ihr schwerlich mehr streitig machen werden. Es kann aber eine völlig absonderliche Erscheinung kommen, und in Wagner haben wir eine solche, welche, sei's

aus einem falschen oder übertrieben einseitigen Prinzip, sei's aus genialer Laune und Wunderlichkeit, die Sache einmal vom ganz anderen Ende anfaßt und diesen Versuch einer neuen Kunstgattung mit einer Ausdauer, einem Reichthum an Geist und Mitteln verfolgt, welche bei aller anfänglichen Zurückhaltung ihm gegenüber die widerwillige Bewunderung schließlich in eine freiwillige verwandelt. Die Wagnergegner haben ja durchschnittlich in Allem Recht, was sie bemängeln. Die Seite des Tadels ist vollzählig bei ihnen, die des Lobes zeigt viele Lücken. Wagner ist eine geniale Seitenbewegung des Opernbegriffs. Als eine solche sollte man ihn zunächst zu begreifen versuchen, und sich vor den Folgerungen nicht allzusehr fürchten. Daß er keine Nachahmer von irgend erheblicher Bedeutung finden wird, dafür ist schon gesorgt, denn eine so eigenthümliche Verbindung von Eigenschaften, wie sie sein Kopf birgt, kehrt nicht wieder. Wagner hat keine Kunstwerke wie den „Figaro" und „Don Juan" geschrieben, und hätte sie auch niemals schreiben können; in der Geschichte der Oper wird er aber trotzdem oder vielleicht gerade deßhalb, weil ihn ein Mangel in seiner Organisation auf das Experimentiren hinführte, die interessanteste Erscheinung bleiben. Das natürlich Schöne, wie es in Mozart culminirte, würde sich als das Verständlichere und Allgemeinere auch heute noch, wie zu allen Zeiten, der Menschen bemächtigen, wenn ein Genie seiner Art unsere künstlerisch schwüle Atmosphäre von all' der Noth entbinden wollte, welche ungestillte und unfruchtbare Sehnsucht in uns erzeugt hat. So lange wir aber eines solchen nicht theilhaftig werden, wird eine Figur wie Wagner nothwendig der Mittelpunkt

aller Operninteressen sein. Daher bei so vielen begabten Menschen trotz aller Bedenklichkeiten der Entschluß, das Ungewöhnliche zunächst als Phänomen gelten zu lassen.

Der Schluß der Oper ist mit wenig Worten erzählt. Isolde erscheint, und Tristan stirbt in ihren Armen, erschöpft durch Blutverlust und den Dämon seines Schicksals. Da meldet die Wache ein zweites Schiff. Kurwenal, welcher die Stimmen des Königs und seiner Trabanten erkennt, macht in seiner Verblendung den Versuch, die Burg gegen sie zu vertheidigen. Er erschlägt Melot, fällt aber selbst unter den Schwertern der Eindringenden. Marke, dem Brangäne das Geheimniß des Liebestranks enthüllt, war nur erschienen, um Isolden zu Gunsten Tristan's zu entsagen. Isolde ist während des Tumultes wie in Erstarrung über der Leiche ihres Geliebten zusammengesunken. Nach Marke's Klage erhebt sie sich ein letztes Mal, um in völliger Erdenentrückung, wie die Dichtung sagt, „in dem tönenden Schall, in des Weltathems wehendem All" sich aufzulösen und zu versinken. Das Aufgehen des Individuums im All, das Verklingen und Verwehen des Einzelnen im Allgemeinen, dieser supernaturalistische Gedanke ist treffend durch eine Steigerung der Tonarten ausgedrückt, welche sich in Terzen übereinander heben, bis das Thema — das Einzelne — sich schließlich zu Atomen verflüchtigt. Es ist einer jener glücklichen Momente Wagner's, wo sich die Grenze zwischen dem Reflectirten und Spontanen schwer oder gar nicht ziehen läßt. Unzweifelhaft gibt es eine unerforschliche Wechselbeziehung zwischen beiden Kräften, die nur der geniale Instinct zu finden weiß. Sie bildet in der dunkeln Reihe psychischer Vorgänge, aus denen

sich das künstlerische Schaffen zusammensetzt, vielleicht die unentwirrbarste Stelle.

Es sei mir gestattet, noch wenige Worte über die Instrumentation zu sagen. Keine unter den Wagner'schen Opern ist mit solcher Feinheit und zugleich mit solcher Verschwendung in der Farbengebung behandelt. Ein Stoff, so tättowirt mit den brennendsten Zeichen der Leidenschaft, verlangt natürlich auch einige brennende Farben. Ueberwiegend trägt der Orchesterklang aber den Charakter des Saitenquartetts und der feineren, namentlich der Holzblasinstrumente. Vieles in der Behandlung der einzelnen Instrumente ist ganz neu, z. B. die des Contrafagotts, welches mit eigenthümlichem Schmelz bedeutungsvollere Rollen der Bässe zu heben versteht. Lärmend ist eigentlich Nichts, schwierig Alles, und es muß hier der durch einige ausgezeichnete Künstler verstärkten Weimarischen Kapelle das höchste Lob nachgerühmt werden. Etwas mehr Bogeninstrumente wären erwünscht gewesen. Mit drei Contrabässen und sechs ersten Geigen ein solches Werk zu bewältigen, ist aller Ehren werth. Bässe, Hörner und die ersten Holzbläser waren von der seltensten Vortrefflichkeit. Lassen dirigirte die schwierigste aller Opern mit einer Ruhe und Sicherheit, als hätte er die Partitur von „Belmonte und Constanze“ vor sich.

Die beiden Hauptdarsteller, Herr und Frau Vogl, waren der übermenschlichen Aufgabe nach jeder Richtung gewachsen. Eine jüngere Isolde wird die deutsche Bühne vielleicht einmal haben, eine bessere gewiß nicht. Das Publicum, welches den seltenen Aufführungen beiwohnte, war eben so gewählt

wie die Partitur. Wohin das Auge sich wendete, erblickte es Berühmtheiten aus allen Gauen Deutschlands. Könnte man dem Wagner'schen Schaffen nichts weiter nachrühmen, als daß es die Geister in Bewegung und Berührung setzt, so wäre diese Wirkung zweiter Ordnung allein schon dankenswerth genug. Sie wird mit der Zeit den Ausgangspunkt einer billigen Verständigung unter den Parteien bilden.

Der „Tristan" ist, als Ganzes betrachtet, gewiß nicht zu jenen Kunstwerken zu rechnen, welche auf einer „Bedingungsgleichung" beruhen. Er trägt seine Gebrechen frei zur Schau, und heuchelt keine Vollendung, die ihm durch mehr als eine Bestimmung versagt bleiben mußte. Es gibt in der Kunst unmeß- und unwägbare Erscheinungen, denen mehr Gewalt über den Menschen gegeben ist als jenen heiteren Mächten, „deren Götterjugend Rosen wandellos im ewigen Ruin blühen". Nicht an jeder Wiege haben, wie an der Gluck's, die Götter Griechenlands gestanden. Um den Genius Wagner's flattern wie auf dem Kaulbach'schen Bild der Sage die nächtlichen Raben, und die Gewalt, welche er über die Gemüther der Menschen ausübt, gleicht dem Runenzauber einer alten Sage, die uns halb erschreckend, halb verlockend anzieht.

II.

Aufführung in Berlin, März 1876.

Ich habe einen alten und einen jungen Freund, die ein Paar köstliche Gegensätze sind. Der Eine behauptet, alle Dinge, die genießbar sein sollen, müßten abgelagert sein; der Andere meint umgekehrt: je frischer eine Sache, desto reizvoller wäre sie. Ihren wunderlichen Streit übertrugen sie — Liebe, Blumen und Austern ausgenommen — nicht nur auf alles Lebendige, sondern auch auf die Kunst. Ein Gemälde, eine Musik, behauptete der alte, müßte den „verschönernden Rost der Jahrhunderte" tragen, um recht genossen zu werden. Den jungen störte nicht der frischeste Firniß auf einem Gemälde; eine Partitur, an der noch der Streusand klebte, war ihm gerade recht. Ueberzeugungen brauchen keine Steuern zu bezahlen. Sie gedeihen in einer außerstaatlichen Atmosphäre, leben eigentlich von der Luft, und um so kräftiger, je mehr sie Gelegenheit finden, sich im Kampfe zu härten. Etwas Willkürliches oder doch Räthselhaftes ist ihnen angeboren. Sie theilen das Schicksal geistreicher und neuer Ideen: von irgend einer Seite werden sie anfechtbar bleiben.

Beiden Leuten war das für ihr persönliches Verhältniß kritische Schicksal beschieden, noch Wagner'sche Musik zu er-

leben. Ich habe von ihnen viel gelernt und erfahren, wenn irgendwo die Wahrheit in der Mitte zu suchen ist, so hier. Ich fand meinen alten Freund in seiner bis zur Erbitterung gehenden Ablehnung eben so fragwürdig, wie meinen jungen Gefährten, dem schon das Revolutionäre und Aufregende in Wagner alles Gleichgewicht raubte. Jener achtete nur ein Empfinden, das durch Epheu und Moos ehrwürdig geworden war; dieser war auf dem besten Wege, alle Dinge nur nach ihrer Explosionsfähigkeit zu bemessen. Es ist natürlich, sich in solchen Fällen in der Schwebe zu halten, „vom Steine hier, vom Sturze da die Räder wegzulenken". Ein novellistischer Zufall wollte, daß ich mich zwischen beiden Antipoden im Theater befand, als der „Tristan" in Berlin über die Bretter ging.

Ich muß hier, obwohl mit dem klaren Bewußtsein, daß die Gegensätze so viel anziehender sind als die kühle Mitte, einige Betrachtungen einschieben, welchen selbst jene hartnäckigen Gegenfüßler einiges Gehör schenkten.

Es gibt auch für künstlerische Erscheinungen ein ethnographisches Gesetz, welches sie unter den Bann einer bestimmten Zone stellt, unnatürliche und klimatenfremde Verpflanzung mit Verkümmerung straft. Kann man sich ohne ästhetischen Schauer den Faust auf einer sicilianischen, oder die Iphigenie auf einer irischen Bühne denken? Jedes Kunstwerk ist in eine bestimmte Atmosphäre hineincomponirt; sie bedarf ihrer als einer wohlberechneten Strahlenbrechung. Es ist nicht gleichgültig, ob märkische oder griechische Sonne pentelischen Marmor beleuchtet. Die Musik scheint auf den ersten Blick von diesem Gesetz der Zone, wenn nicht aus-

genommen, so doch weniger berührt zu sein. Sie ist eine Peripatetikerin, eine unendlich bewegte, wandernde Kunst. Wir Deutschen namentlich sind sehr geneigt, das Staël'sche „le génie n'a point de sexe“ dahin auszudehnen, daß das Genie auch kein Vaterland habe. Wie sich aber viele Pflanzen nicht in jedes Klima versetzen lassen, schon weil sie lächerlich erscheinen würden, — man denke sich eine Orange im Grunewald — so gibt es auch Kunstwerke, die durch Localfarbe und Eigenart jede sinnwidrige Uebertragung ausschließen. Ist Wagner nun unter den Musikern schon ein von der Parteien Haß und Gunst hinreichend entstelltes Unicum, so ist es wiederum der „Tristan" unter seinen Partituren. Und dieses fieberglühende Stück, in welchem jeder Blutstropfen bis zur Siedhitze destillirt wird, diese Tragödie der Elixirliebe in Berlin, wo keine Liebe des Elixirs bedarf! Diese Tragödie in Berlin, wo ein kaustisches Epigramm über das Schicksal von Menschen und Dingen entscheidet, wo Alles, was sich eine Blöße gibt, unrettbar verfallen ist! Und „Tristan" ist die in Musik gesetzte Blöße, die bacchantisch einherschreitende Naturgewalt, welche mit jeder Convenienz gebrochen hat. Ja man darf es aussprechen: diese Partitur ist mehr als nackt. Die zuckenden Nerven und Muskeln bloß zu legen, wird zu einer Marsyasprocedur geschritten, bei der man glücklicher Weise immer wieder die Hand Apollo's fühlt.

Meine Freunde haben mir an jenem Abend klar gemacht, daß man diesem Werke gegenüber am besten thäte, auf alle Kritik zu verzichten, sich einfach dafür oder dawider zu erklären. Man fragt sich ermattend, was alle unsere

Kunstgesetze noch bedeuten, wenn die schroffe Verletzung derselben, ja mehr noch, ein oft absichtliches Spiel mit ihnen, solche dämonischen Wirkungen hervorbringen kann. Und diese Wirkungen sind da, nicht nur bei meinem Nachbar zur Linken und bei mir, sondern bei sehr vielen erregbaren Naturen. Eine Bedingung gehört in erster Reihe dazu: man darf kein Philister sein; man muß unter Umständen auch einen Rausch gelten lassen. Ich habe guten Grund zu glauben, daß Wagner selbst über die Ausnahmestellung seiner Oper nicht ohne Einsicht ist. Ein viel genannter Musiker erzählte mir, daß, als er vor Jahren große Bedenken über den „Tristan" gegen Wagner geäußert, dieser ihm erwidert hätte: „ich konnte die Oper damals nicht anders schreiben". Darin liegt ausgesprochen, daß diese Partitur unter dem Druck einer unwiderstehlichen, halb unbewußten inneren Einwirkung geschrieben ist. Verglichen mit „Lohengrin" und „Walküre" erscheint „Tristan" in der That als kritikloser Erguß einer durch den gefährlichsten Stoff wild aufgeregten Naturkraft, welche ihre Polarität verloren hat. Das Improvisationsvermögen, welches darin steckt, ist nicht frei von Sonnambulismus. Es nachtwandelt mit unheimlicher Sicherheit über die Firsten unserer bisherigen dramatischen Erkenntniß hinweg. Es tummelt sich in einem Nervenfasching, in einer schwelgerischen Tonlust, welche den Zusammenhang mit Tonica und Dominante verloren hat und sich in der tobenden Brandung der Freiheit mit staunenswerthem Geschick zurechtfindet. Der „Tristan" ist eine Wolfsschlucht der Liebe, in der die Schauer sich etappenmäßig ablösen. Aber er ist genial bis in die Fingerspitzen, und wenn Isolde im

zweiten Act ihren Geliebten erwartet, wenn das Orchester in tausend Pulsen pocht und jeder Liebesnerv zu klingendem Ton wird, so bin ich nicht mehr der Mensch, der ich das ganze Jahr über bin, ein künstlerisch und moralisch definirbares Subject: ich bin Wagnerianer. Es gibt im Leben so manche Veränderungen; man wechselt die Hausnummer, die Stadt, das Land. Solche Unterbrechung meines täglichen und wöchentlichen Kunstverstandes ist mir der „Tristan". Ich wechsele in ihm nicht nur meine Hausnummer, sondern Stadt und Land meines künstlerischen Glaubens. Der „Tristan" rüttelt alle Begriffe durcheinander, er erschüttert, was sich von Selbstgefälligkeit und kritischem Dünkel, von eingebildeter Reife und verblendeter Untrüglichkeit in uns angesammelt, so gründlich, daß jeder ehrliche Kopf durch sein Studium nur gewinnen kann.

Es kommt hier noch eine andere Erwägung hinzu. Das Abweichende ist entweder abgeschmackt, oder es schafft neue Grenzen des Erlaubten. Erinnern wir uns der Eindrücke, welche manche ungeheure Erscheinungen in uns hervorriefen, für die in unserem Kunstdenken zunächst kein Raum war, für die nichts sprach als das Factum ihres Daseins und ihrer erlauchten Herkunft, die brutale, wenn nicht brutalste Form der Möglichkeit also. Erinnern wir uns des grenzenlosen Aufruhrs, der Rathlosigkeit, in die uns einst das Finale der neunten Sinfonie, das jüngste Gericht Michel Angelo's versetzt hat. Es handelte sich um nichts Geringeres als um eine muthige Umbildung unseres gesammten Kunstdenkens, denn dunkel fühlten wir einer Macht gegenüber zu stehn, die mehr bedeutete als alles das, was sie einzuordnen

und zu fassen nicht verstand. Solche Werke haben etwas von dem Licht des Blitzes in sich: es liegt in ihnen ein wild dreinfahrendes Erleuchten, ein electrisches Erfassen von noch unberührten Kräften, welches mit fast überirdischer Bestimmtheit unser Verhältniß zu ihnen regelt. Ich sage nicht, daß der „Tristan" der neunten Sinfonie oder dem jüngsten Gericht Michel Angelo's gleich sei. Aber etwas von der befremdenden, alle Gewohnheiten unseres künstlerischen Denkens vernichtenden Kraft besitzt er sicherlich. Jeder Knabe kann an ihm nachweisen, wie ungeheuerlich, rücksichtslos, auflehnend er gegen Alles ist, was uns bisher als Dogma gegolten; aber nur ein Genie konnte ihn schreiben, und ganze Geschlechter von Capellmeistern mit aufgelöster Septime und aufsteigendem Leiteton werden nicht einen Tact dieser Partitur hervorbringen.

Ein strenges Gericht, das ich über meine Eindrücke aus den Vorstellungen in Weimar gehalten, hat mich zu der Ueberzeugung gebracht, daß sich die Empfindlichkeit für die Schönheiten und Fehler der seltsamsten aller Opern zwar steigern kann, daß das Gewichtsverhältniß zwischen ihnen im Wesentlichen aber als dasselbe erscheint. Der größte Fehler der Oper ist die Maaßlosigkeit in den Zeitverhältnissen, von der man nicht weiß, ob sie der Herausforderung oder der Bewußtlosigkeit zuzuschreiben ist. Ich glaube, der letzteren. Während das Orchester, die leidenschaftlichsten Höhepunkte abgerechnet, eigentlich im Charakter der feinsten Kammermusik gehalten ist, und sich von tellurischen Einflüssen, wie sie im „Tannhäuser" und „Lohengrin" an der Tagesordnung sind, frei hält, wird der Mangel an Längensinn im

„Tristan" geradezu zur Calamität. Nach meiner vollen Ueberzeugung könnte „Tristan und Isolde" im Wagnerrepertoire die Rolle der „Meistersinger" spielen, wenn es möglich wäre, sämmtliche Scenen auf zwei Dritttheile ihrer Länge einzuschränken. Also nicht der Rothstift, nur das Schwert kann hier helfen. Wagner hatte einige Kürzungen, namentlich im Duett des zweiten Actes, vorgenommen, war aber in dem ungewohnten Geschäft der Selbstverleugnung auf halbem Wege stehn geblieben. Namentlich in der schlimmsten Scene, der Ueberraschung der Liebenden durch König Marke, war fast nichts gethan. In dieser Scene wird Mancher mit Recht fragen, ob Wagner zu den dramatischen Köpfen zu zählen ist. Marke, eine Art sanftmüthiger vortragender Rathsnatur, welche in einem Civilcabinet unschätzbar sein würde, wird an dieser Stelle zum unerträglichsten Reporter seines eigenen Schicksals. Tristan, ein überhaupt wesentlich leidender, nur lyrisch bewegter Held, welcher nichts thut, als im ersten Act einen Trunk, läßt sich im zweiten ertappen und empfängt den tödtlichen Streich von Melot's Hand. Im dritten reißt er den Verband von seiner Wunde. Das ist die Summe seiner Thätigkeiten. Hieraus erklärt sich, daß zwei bedeutende Sänger und Darsteller wie Niemann und Betz ihre Rollen zu keiner glänzenden Wirkung bringen konnten. Isoldens Rolle ist insofern glücklicher, als sie zur Exposition des Dramas wesentlich beiträgt und einen Einblick in ihre Natur zuläßt. Concentrirt sich in ihr auch, was man die Wagner'sche Frauenspecies genannt hat, nämlich die Liebesleidenschaft in ihrem aufgeregtesten Tempo und in ihrem rücksichtslosesten

Zugreifen, mit genialer Ueberspringung aller zuwartenden und unterscheidenden Momente, ein Schnellzug der Erregtheit, welcher selbst die gebräuchlichsten Haltestationen überfährt, so ist doch eben ihre Kraft und Lebendigkeit für unser Interesse entscheidend. Frau von Voggenhuber ist eine sehr tüchtige Sängerin, welche ihre Rolle mit Aufopferung studirt hatte. Es ist zu beklagen, daß der persönliche Reiz nicht immer eine Folge der Tüchtigkeit. Die Brangäne des Fräulein Brandt, eine nicht eben dankbare, aber natürlich bewegte und beschäftigte Figur, erinnerte an manche Charakterrollen der Viardot. Man möchte glauben, daß in der Darstellerin romanisches Blut flösse. Der dramatische Accent steht ihr in hohem Grade zu Gebote, nach meinem Gefühl manchmal in zu hohem. Man muß namentlich in Wagner'schen Partien eine gewisse Zurückhaltung beobachten, schon weil der Componist sie so gar nicht beobachtet. Doch es ist leicht, vom sicheren Ufer die Bewegungen eines in der Brandung Schwimmenden zu kritisiren, und es mag schwer sein in solchem Kampf zwischen Leben und Tod das rechte Maaß zu bewahren. Nur eins wird ein offenbar so geniales Mädchen selbst zugeben: die Scene mit der Verwechselung der Phiolen braucht nicht so al fresco gespielt zu werden. Das Publicum einer neuen Wagner'schen Oper ist doch immer auf das Textbuch angewiesen, und für den Geschmack des textlosen vierten Rangs braucht man sein Spiel nicht einzurichten. Herr Schmidt als Kurwenal war gut, namentlich als Krankenwärter. Für gesunde Zeiten wäre etwas beweglichere Anmuth in Haltung und Gesang zu wünschen.

Man sieht aus dieser dritten Besetzung (München ging

Weimar voran), daß die Oper möglich ist, wenn sie zu kürzen Wagner die Einsicht und Geschicklichkeit hätte. Wo die viel betonte Unsittlichkeit des Buches gefunden werden soll, ist mir unverständlich. Es liegt ein Ehebruch vor, aber welcher? Er ist die Folge eines Liebestranks, also nicht moralisch, sondern alchymistisch zu erklären. Es ist hiebei gleichgültig, ob Tristan und Isolde sich schon vor dem Genuß desselben geliebt haben oder nicht. Das Elixir wird außerdem von den Liebenden unbewußt getrunken. Wo ist hier Schuld? Ich sehe nur Fatum. Aber, könnte man sagen, ein Liebestrank ist überhaupt ein unsittliches Mittel. Erstens schiebt das den Begriff der Schuld von Tristans und Isoldens auf Brangänens Schultern, und zweitens, aus welchem Grunde wählt Brangäne dies Mittel? Sie verwechselt in einem Augenblick der Verzweiflung und der höchsten Noth den Trank des Todes mit dem der Liebe, um von zwei Uebeln das geringere zu wählen, und ohne Bewußtsein über die mögliche Tragweite ihrer Handlung. „Tristan und Isolde" ist nicht unsittlicher wie hundert andere Stücke, und verglichen mit Wilbrandts „Arria und Messalina", ein Drama für Mädchenpensionen. Aber das Buch ist unerfreulich, weil es peinlich bleibt, als letzte und wesentliche Ursache solch ungeheuren und tragisch endenden Liebeskampfes die Apotheke zu denken, es ist ferner unerfreulich, weil es, wie ich schon geschildert, in einer affectirten, schwülstigen Sprache geschrieben ist, die sich an einigen Stellen bis zur Ungenießbarkeit steigert.

Die Capelle hat sich in ihrer colossalen Aufgabe unter Eckerts Leitung vollkommen bewährt. Ich hoffe, es geht

aus der Bekanntschaft mit dem merkwürdigsten Werke Wagners eine Umstimmung zu seinen Gunsten hervor. Das Orchester blickt so tief in das wunderbare Gewebe der Partitur, daß es nicht blind für ihre Größe bleiben kann. Man mag die Richtung Wagners und seine Musik in ihrem grenzenlosen Subjectivismus für bedenklich halten; man mag hundert Dinge an ihm bemängeln und im verschärften Maaße am „Tristan" bemängeln; ich kann das begreifen. Was ich aber nicht begreifen kann, ist, daß man immer nur von dem Realismus Wagners spricht. Wagner ist einer der größten Idealisten, freilich ein zugleich mit außerordentlicher realistischen Kraft ausgestatteter. Wer anders als ein solcher könnte eine Oper schreiben, welche, wie diese, mit keinem Finger um die Gunst des Publicums wirbt? Seine Gesinnung ist also gewiß idealistisch. Er ist es aber nicht immer in der Wahl und Benutzung seiner Mittel, weil er durch eine stark sinnliche Tendenz leicht verführt wird, im Vortrag zu übertreiben und dadurch über die Grenzen des schönen Scheins hinauszugehen. Alle echte Kunst muß auf ihren letzten Höhepunkten geheimnißvoll bleiben. Hierin unterscheidet sie sich vom wirklichen Leben. Bei Wagner ist der Trieb, eine Sache zur sinnlichen Anschauung zu bringen, von jeder Zurückhaltung frei. Ist dies in der bildenden Kunst schon schlimm, so wird es in der musikalischen zum Fehler, weil sie in ihrem tiefsten Wesen doch immer symbolisch bleibt.

Man hat ferner behauptet, Wagners Musik, insbesondere die zum „Tristan", wäre im engeren Wortverstande keine Musik mehr. Also das Vorspiel, das erste Auftreten Tristans,

die spannende Erwartung Isoldens, welche dem Kommen des Geliebten vorangeht, das zweite Dritttheil des Liebesduetts, die Stimmung beim Beginn des dritten Actes, dieses Alles wäre keine Musik? Und warum wäre sie es nicht? Weil sie sich nicht vom Blatte hören läßt und weil Wagner mehr Thematiker als Melodiker ist? Was hier allein fehlt, ist der Sinn für plastische Gliederung und für Oekonomie. An thematischer, rhythmischer, modulatorischer, orchestraler Kraft steht Wagner in seinen Höhemomenten neben den Meistern aller Zeiten. Er ist freilich nicht populären Naturen wie Weber, ja selbst Beethoven, gleichzustellen. Auch haben wir es bei ihm nicht wie bei Letzterem mit einer grenzenlosen Kraft zu thun. Beethoven bleibt keiner Steigerung, die er beabsichtigt, etwas schuldig. Bei Wagner kommt es oft vor, daß er, wo er das letzte Wort sagen will, nur das vorletzte findet. So im Sängerkrieg des „Tannhäuser", im Preislied der „Meistersinger", in dem letzten Dritttheil des Liebesduetts zwischen Tristan und Isolde, wo er phrasenhaft wird, weil ihm die Kraft versagt. Daß er mehr motivisch als melodisch arbeitet, erschwert sein Verständniß für das große Publicum wesentlich. Das Motiv wendet sich mehr an den Geist, die Melodie an das Gemüth. Jenes braucht seiner Natur nach nicht melodisch zu sein, wie der erste Gedanke der C-moll-Sinfonie es nicht ist, aber es ist ihm, wie das erste Thema der F-dur-Sinfonie beweist, nicht verwehrt. Bei Wagner findet sich gerade, was man combinirt das melodische Motiv nennen könnte, sehr häufig. Er versteht es wie wenig Andere, im engsten Raum, oft in vier Noten, ein charakteristisches Motiv zu erfinden, das sich von

der Cantilene nur durch seine Gedrungenheit unterscheidet, eine Art embryonischer Melodie. Er gibt nur die stark geschwellte Knospe, nicht die Blume, weil er sie freier und leichter in jedes Gewebe einflechten kann. So denkbar groß die Gegensätze sonst sein mögen, ist es denn bei Bach anders? . . . .

Die Ausstattung verlangt nur im ersten Acte etwas Außergewöhnliches. Das Schiff war gut, die gewagte Abweichung in mythische Schiffsschnabelformen abgerechnet. Die Gartendecoration erinnerte an üppige, märkische Parks, an denen viel befahrene Landstraßen vorbeiführen. Es war ein staubiges Grün von unheimlicher Naturtreue. Sehr störend war die Unhörbarkeit der Jagdmusik am Anfang des zweiten Actes. In der Probe war die Entfernung gut berechnet worden. Ein volles Haus verzehrt aber sehr viel Ton; diese Erfahrung hatte man außer Acht gelassen. Dadurch ging für die erste stimmungsvolle Scene, welche so sehr auf die Beobachtung der sich entfernenden Jäger angewiesen ist, das Object der Beobachtung, also gerade dasjenige verloren, was hier das Wichtigste war.

Die Oper hat, trotz aller Anstrengungen der Claque, ein ehrenvolles Fiasko gemacht. Mir fällt hierbei das an anderer Stelle gebrauchte Wort Hanslicks ein: „nicht die Oper, das Publicum ist durchgefallen". Wie konnte es auch anders sein? Stadt und Haus sind zu groß für ein so intimes Stück. Als der Vorhang fiel, sagte mein junger Nachbar: „die Welt hat keine Freuden auf diese". Der alte aber flüsterte mit erloschener Stimme: „noch einige solcher Abende, und meine Kraft sinkt nach dem Grabe".

Das Musiklehrerthum und das Publicum.

Ein Wort an den Cultusminister.

Es hat in jüngster Zeit nicht an Versuchen gefehlt, das musikalische Urtheil des Publicums in die rechte Bahn zu lenken. Dr. W. Langhaus hat in seiner vor einigen Jahren erschienenen Broschüre „das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung" zu diesem Zweck den Vorschlag gemacht, den Musikunterricht, auch den theoretischen, zwangsweise in die Schulen einzuführen. Der Verfasser ging von der irrigen Vorstellung aus, jeder Mensch besäße ein Minimum von musikalischer Anlage. Jeder, der sich mit der musikalischen Theorie lehrend beschäftigt hat, weiß nun aber, daß sich bald nach den ersten Anfängen ein wenn auch noch so geringer Grad musikalischen Vorstellungsvermögens als Voraussetzung unabweislich herausstellt. Dieser selbst geringste Grad musikalischer Phantasie — ich will hierzu nur die Fähigkeit rechnen, sich einfache Tonverbindungen, auf dem Papier gelesen oder entworfen, als sinnlichen Klang zu denken — ist aber durchaus nicht allgemein. Es gibt nicht nur Individuen, sondern ganze Familien, denen dieser Tonsinn absolut fehlt. Die zwangsgemäße Einführung des Musikunterrichts in die Schule, sowie derselbe das übliche Chorsingen überschreitet, namentlich

aber des theoretischen, würde nur das unendliche Volumen der Bildungselemente um ein neues vermehren, ohne irgendwie ins Gewicht fallende Ergebnisse zu erzielen. Die Masse des von der Schule zu bewältigenden wissenschaftlichen Materials ist schon so verwirrend groß, daß es leichtsinnig wäre, sie noch um eine neue Disciplin zu vermehren, welche so fragwürdig ist. Wer Musik treiben will, dem stehen nur zwei Wege offen, die Kunstschule, wenn er sich zum Künstler, der Privatunterricht, wenn er sich zum Dilettanten ausbilden will. Wer sich zum Künstler bestimmt, findet wohl Mittel und Wege, sich zu orientiren; für den Dilettanten hat die Wahl eines Lehrers aber ihre großen Schwierigkeiten. Keine Kunst vielleicht wird von einer so unverhältnißmäßig großen Masse Unberufener gelehrt, wie die Tonkunst. Alle durch irgend einen Bankerott, ein Mißgeschick oder einen Naturschaden aus ihrer Bahn gelenkten Existenzen stürzen sich mit verzweiflungsvollem Sprung in die jeder Controlle entbehrende Laufbahn des Musiklehrerthums. Durchgefallene Candidaten, Abtrünnige und Verkommene aller Art bilden einen unheimlichen Theil des Musiklehrerthums. Zu ihnen stößt als gefährlichstes Element der verpfuschte Musiker selbst. Er bläst vielleicht die Flöte in einem kleinen Orchester, unterrichtet aber nebenbei im Gesange- oder Clavierspiel. Es ist nicht seine Schuld, daß es in der Welt so wenig Flöten gibt. Ist es aber die unsrige?

Das Publicum ist übel daran. Hat Jemand einen Prozeß zu führen, so geht er gewiß in den seltensten Fällen zu einem Winkeladvocaten; er wendet sich an Männer, denen der Staat die Advocatur übertragen hat, wie man

nicht zum Quacksalber, sondern zum promovirten Arzt geht, wenn man krank ist. In allen Kreisen des Lebens gibt es Schutz gegen völlige Unwissenheit und Unfähigkeit, in der Kunst allein nicht. Wer in dieser nicht zufällig orientirt ist, hat kein Mittel in Händen, den Künstler vom Charlatan zu unterscheiden. Das Uebel, welches durch solche Rathlosigkeit erzeugt wird, ist namenlos. Jeder Mann von Fach weiß, daß schlechter musikalischer Elementarunterricht fast unausrottbar ist. Es bleiben schlechte Gewohnheiten, Oberflächlichkeiten und Geschmacklosigkeiten zurück, die der geschickteste Meister oft nicht mehr zerstören kann. Es muß also eine Sicherheit gegen das unberufene Hausiren mit Kunst geschaffen werden, und diese Sicherheit kann nur der Staat geben. Gehört die Musik einmal zum Ressort des Cultus, so muß sie auch denjenigen gesetzlichen Schutz genießen, den jedes allgemeine Culturelement beanspruchen kann. Die Form dafür wäre unschwer zu finden. Eine Commission der ausgezeichnetsten Tonkünstler aller Fächer versammelte sich einmal im Jahr zum Zweck einer Examination. Jeder Musiker von allgemeiner Bildung hätte das Recht, sich von ihr in der Musikwissenschaft, also in Harmonielehre, Contrapunkt, Formen- und Instrumentationslehre, in der Geschichte seiner Kunst, vorzugsweise aber in dem Fach prüfen zu lassen, welches er als Unterrichtszweig erwählt. Dem die Staatsprüfung Bestehenden würde ein „Grad" verliehen, über dessen Ausdruck man sich leicht verständigen könnte. Vielleicht wäre „Doctor der Musik" hier das Natürlichste. Alle näheren Erwägungen müßte die Commission bei ihrer Constituirung ins Auge fassen. Hier

sollen nur einige Andeutungen gegeben werden. Will Jemand sich als Lehrer des Gesanges oder eines bestimmten Instrumentes habilitiren, so wäre eine compositorische Anforderung an ihn nicht zu stellen. Nur seine Bekanntschaft mit den Compositionsmitteln, nicht aber den besonderen Beruf für ihre Anwendung hätte er nachzuweisen. Umgekehrt würde derjenige gerade Proben seines Compositionsgeschickes beizubringen haben, welcher das theoretische Fach zu seiner Hauptthätigkeit erwählt, denn es wird Niemand die Geheimnisse einer Kunst lebendig zu lehren verstehen, der sie nicht auch praktisch und mit einigem Erfolg an sich selber erprobt hat. Dagegen wäre bei ihm auf einen höheren Grad technischen Geschickes in der Behandlung eines Instrumentes zu verzichten. Man kann ein sehr großer Componist sein, ohne doch auf irgend einem Instrumente eine erhebliche Fertigkeit zu besitzen, wie dies durch Cherubini, Berlioz und Wagner bewiesen wird. — Alle Einzelheiten der inneren Einrichtung eines solchen Prüfungsconseils, der Modus der Abstimmung, sowie die mancherlei technischen Fragen, die dabei zur Sprache kommen, müßten, wie gesagt, einer Vereinbarung der Prüfenden anheimgestellt werden. Als natürlichstes Vorbild böte sich hier die Verfassung einer wissenschaftlichen Examinationscommission.

Als unmittelbare Wirkung einer solchen Einrichtung würden sich folgende Erscheinungen einstellen. Alle jüngeren Kräfte, welche sich dem Musiklehrerthum zu widmen gesonnen wären, würden halb aus Ehrgeiz, halb aus Nothwendigkeit gezwungen werden, die Staatsprüfung zu bestehen. Mit ihrer Absolution würden sie eine gewisse Würde ihrer

äußeren Stellung dem Publicum gegenüber gewinnen, und dieses bei der Gewähr einer bestimmten künstlerischen Bildung, welche die Verleihung des „Grades" beurkundete, des schlimmsten Theiles seiner Rathlosigkeit überhoben sein. Sehr bald würde der gesammte Musikunterricht nur noch in den Händen sachkundiger Männer sein, und alle diejenigen Elemente, welche jetzt ihr unerkanntes Verderben in die Familien tragen, über kurz oder lang genöthigt sein, auf andere Erwerbsmittel zu sinnen und ihren heillosen Beruf mit einem gesunderen zu vertauschen. Wie viele unter denen, welche jetzt durch handwerksmäßige und unberufene Arbeit im Fache der Kunsterziehung nur Verderben stiften, würden auf einem Bureau oder in einer anderen praktischen Thätigkeit ganz an ihrem Platze sein. Man wende nicht ein, daß eine Reform, wie die hier geplante, indem sie einer Reihe von schiefen und trügerischen Lebensstellungen den Garaus machte, auch manch ein Interregnum der bittersten Noth hervorrufen könnte. Wo es sich um eine Maßregel von allgemeinem Nutzen, um eine Sicherstellung der Gesellschaft in einer für sie immerhin wichtigen Frage handelt, kann das zeitlich geschädigte Interesse eines Einzelnen nicht in Betracht kommen. Die Cultur hat mit dem Kriege die Rücksichtslosigkeit gemein; wo sie neue Gebiete erstreitet, verbindet sie leicht mit der Consolidirung ihrer Macht die politische Grausamkeit der Annexion. Nicht einmal sollte sie sich, wie die sanfte Eroberungsmoral unserer Tage, auf den bedenklichen Ausgleichungsversuch der Option einlassen. Es gilt vorwärts oder unter die Räder zu kommen.

Nun wird man mit einigem Recht fragen, wie es sich denn mit den Titeln und Auszeichnungen verhält, welche seit einiger Zeit so reichlich an Tonkünstler gespendet werden, und ob dieselben nicht schon die Bezeichnung bildeten, nach der hier erst gesucht werden soll? Ich kann mir nicht denken, daß es unter den so Ausgezeichneten einen so befangenen Kopf geben sollte, der das Zufällige und oft Launenhafte in der Vertheilung dieser Ehrenbezeugungen nicht zugeben würde. Schon das Halbdunkel der Bewerbungsprocedur, welches doch den meisten unter ihnen vorangeht, gibt ihnen etwas Schemenhaftes, das sie von der einfachen Würde eines wissenschaftlichen Diploms sehr unvortheilhaft unterscheidet. In keinem Falle wird die Höhenkarte künstlerischer Intelligenz auch nur annähernd treu durch sie schraffirt. Auch wird es immer Männer geben, denen das halb heimliche Werben um einen Titel nicht zusagt, während sie sich sehr gern einer sachgemäßen Prüfung unterwerfen würden, die ihnen eine äußere Ehre verliehe, welche unter Freunden und Feinden den gleichen Cours genösse. Die oberflächlichste Umschau auf diesem Gebiete lehrt, daß viele hervorragende Musiker ohne die geringste Auszeichnung geblieben sind, schon weil sie sich niemals um eine solche beworben haben, und daß man Personen von ihr getroffen sieht, die für sich vielleicht nichts anführen können als einen Vetter im Senat der Akademie.

Was sich gegen die Staatseinmischung anführen ließe, wäre im Wesentlichen Folgendes. Die Kunst soll frei sein; jede Approbation könnte als ein Widerspruch gegen ihre innerste Natur aufgefaßt werden. Man könnte von Ent-

heiligung ihres göttlichen Ursprungs, von Zunftzwang und Maßregelung ihrer Freizügigkeit sprechen. Es könnte endlich die Unmöglichkeit der Differenzirung so heikler Fähigkeiten betont, und dergleichen Unreifes mehr eingewendet werden. Was heißt denn ein Examen ablegen? Heißt es etwas anderes, als eine bestimmte Summe von Kenntnissen nachweisen? Der Genius eines Menschen läßt sich freilich nicht prüfen, so wenig wie der Reiz, den eine künstlerische Persönlichkeit ausübt. Heine behält also vollkommen Recht:

„Mein Freund, man kann ein tragischer Dichter,
Und doch ein dummer Teufel sein."

Der „dumme Teufel" mag bestehen, wenn in diesem Fall nur der „tragische Dichter" nachgewiesen wird. Mir scheint, alle diese Erwägungen haben nichts mit dem Vorschlage gemein, eine grobe, Allen erkennbare Grenzlinie zwischen der Unwissenheit und dem Wissen zu ziehen, und demgemäß eine Wehr gegen das künstlerische Zigeunerthum zu schaffen. Wäre der Einzelne in seiner Wahl dadurch irgend beschränkt, hätte er ein Recht von Bevormundungssystem zu reden, wo es doch ganz in seine Hand gegeben wäre, den Schäfer dem Arzte vorzuziehen? Solche Leute hat es zu allen Zeiten gegeben; für sie ist nicht auszusorgen, denn unter allen Formen der Dummheit ist die des Aberglaubens die dauerhafteste und unzugänglichste, weil sie auf einem Gleichgewicht von Fehlern beruht, der Urtheilslosigkeit und der fixen Idee.

Eine andere jetzt vielfach aufgeworfene Frage, die nach der Gleichberechtigung der Frauen, wird hier aber ernstlich zu berücksichtigen sein. Daß viele unter ihnen für die

ausübende Tonkunst unzweifelhaften Beruf haben, beweist der flüchtigste Blick in die Kunstgeschichte. Es hat zu allen Zeiten nicht nur vortreffliche Sängerinnen und Spielerinnen, sondern auch Lehrerinnen gegeben. Ich erinnere hier nur an Namen wie die der Viardot, der Schumann, der Ungher-Sabatier. Wenn sich nun auch im Allgemeinen nicht verhehlen läßt, daß der Mann auf diesem Felde, wie auf allen übrigen, den Vorzug größerer Productivität und weltumfassenderer Bildung haben wird, so kann der durchschnittlich geringere Grad des weiblichen Intellects durch moralische Tüchtigkeit ersetzt werden. Zum Lehren gehören zwei Eigenschaften, die ihrer Natur nach mehr weiblich als männlich sind, Geduld und Liebe. Sie spielen, namentlich bei der Erziehung von Kindern, eine sehr wichtige Rolle. Nichts könnte also thörichter und ungerechter zugleich sein, als Frauen von einem Beruf auszuschließen, dem sie außer ihrer künstlerischen Befähigung noch die besonderen Vortheile ihrer geschlechtlichen Eigenthümlichkeit entgegenbrächten. Nicht ohne Grund wird bei dem Elementarunterricht daher oft die Lehrerin dem Lehrer vorgezogen. Nun denke ich, ließe sich ein modificirtes Examen für Frauen leicht einrichten. Auszuschließen wären von ihm Contrapunkt und Instrumentationslehre, weil beide Materien zu sehr dem Gebiete des höheren Tonkünstlerthums angehören. Unerläßlich jedoch blieben Kenntnisse in der Harmonie-, der Formenlehre und der Geschichte der Musik. Eine Lehrerin, welche diese Gebiete nicht beherrschte, würde nur einseitig wirken können. Die Form des Prädicats wäre zu überlegen; „geprüfte Musiklehrerin" würde genügen, klingt aber etwas

nüchtern. Vielleicht ließe sich ein artigerer, nicht gezierter Titel finden. Die Wirkung würde unzweifelhaft auch hier sein, daß man ebenso wenig ungeprüfte Musiklehrerinnen anstellen würde, wie man wissenschaftliche Lehrerinnen und Gouvernanten nimmt, die nicht ihr Lehrerinnenexamen bestanden haben.

Und nun erlaube man mir zum Schluß ein Wort, welches vielleicht überflüssig ist, ein Wort über die Wichtigkeit, welche die Tonkunst im Leben der meisten Menschen hat. Sie ist die Besinnung auf uns selbst, auf das Reinste und Beste, was wir in uns tragen. Sie ist die geheimnißvolle Macht, die unseren Schmerz mildert und unsere Freude heiligt. Ihr unverlierbarer Trost stärkt die Seele fast mit der Kraft der Religion, und ich weiß nicht, ob die Gewalt, mit der sie uns über uns selbst erhebt, im Reich der Zauber ihresgleichen hat. Alles, was wir im Leben sonst als Glück erkennen, trägt den weltlichen Ausdruck eines bestimmten Werthes. Mit ihm verknüpft sich ein ebenso bestimmtes Eigenthumsgefühl. Die Kunst, und vor Allem die Tonkunst, weiß in ihrer weltabgewandten Höhe nichts mehr von dem begrenzten Erwerb der einzelnen Seele. Nur was uns allen gehört oder gebricht, drückt sie in der „wunderbaren Melodie" ihrer Sprache aus, von der wir nicht wissen, von wannen sie kommt, wohin sie verrauscht. Mit ihren Blüthenkränzen umschlingt sie unsere Fest- und Trauertage, an Allem theilnehmend, was unser Dasein Beglückendes und Betrübendes birgt. Sie ist vielleicht die lauterste unter allen Künsten, weil sie das Gemeine an sich nicht ausdrücken kann. Wo sie gemißbraucht wird, es zu schmücken, bleibt sie selber

rein, wie das Kind rein bleibt, das eine unlautere Hand führt.

Das ist die Kunst, deren Lehre hier zu schützen versucht werden sollte. Kein reines Evangelium ohne reine Jünger! Kein Wissen ohne Wissende! Auch die Kunstgeschichte ist das Kunstgericht, und — vergessen wir es nicht — die Geschichte einer Kunst macht nicht der Künstler allein, sondern Welt und Zeit mit ihm. Der Schaffende bedarf des Empfangenden so nothwendig, daß er ohne ihn nur als schöner Wahnsinn zu denken wäre. Daher überall, wo wahre Kunst zu Hause ist, in ihrer Umgebung auch wahres Verständniß und wahre Pflege. Beides ihr zu bereiten, ist die sorgenvolle, kluge Pflicht der Erziehung. Bleiben wir ihr solchen Tribut nicht schuldig.

Eine Scene der „Meistersinger".

Es ist nur eine beiläufige Idee, die hier zur Sprache gebracht werden soll, ein Einfall, von dem ich bei der bekannten Orthodoxie Wagners in Sachen seiner eigenen Kunst voraussehe, daß er für denselben nur ein geringschätziges Achselzucken haben und in ihm den Barbarismus eines Unberufenen, nicht auf der Höhe seiner Kunst Stehenden erblicken wird. Aber es kommt auf eine irrthümliche Idee mehr, die in der Welt herumflattert, so viel nicht an: auch der Papierkorb hat seine Berechtigung, sein „il faut que j'existe".

Es gibt in den „Meistersingern" eine Scene, die vielleicht durch eine kühne Amputation gerettet werden könnte. Der Tumult am Schlusse des zweiten Actes pflegt erfahrungsgemäß zu einem musikalischen Charivari auf der Bühne Veranlassung zu geben, das nicht selten eine Fortsetzung unter den erhitzten Parteien des Publicums findet. Wagner hat nichts geschrieben, was nicht unter einem gewissen Zusammenfluß von Umständen ausführbar wäre. Auch die

erwähnte Scene ist, wie es die Musteraufführung in München bewiesen, annähernd darstellbar. Sie ist es aber nur durch ein beispielloses Aufgebot der sorgfältigsten Proben, die nach jeder längeren Pause in der Vorführung der Oper immer wieder von Neuem begonnen werden müssen. Ganz befriedigen wird sie nie. Der heutige Zustand der Oper, welcher allen Geschmacksrichtungen des Publicums womöglich in derselben Woche gefällig sein will oder muß, diese kaleidoscopische und entnervende Verwerthung ihrer Kräfte, macht es selbst beim besten Willen seitens der Leiter derselben thatsächlich unmöglich, ein solches Opfer von Zeit und Mühe an den einzelnen Bruchtheil eines Werkes zu setzen, dessen Ganzes schon die äußerste Spannkraft der Darstellenden für sich in Anspruch nimmt.

Die Polyphonie der Prügelscene schwankt zwischen fünfzehn und achtzehn Stimmen. Daß Menschen in dem rohen Gedränge des Handgreiflichen ihre fugirten Einsätze nicht genau einhalten können, liegt auf der Hand. Kaum der gebildetste Kirchenchor würde, in solchen Zustand von Balgerei versetzt, seine Schuldigkeit thun, geschweige denn ein Opernchor, dem man doch keine Sicherheit in contrapunktischer Kriegführung zumuthen darf. Nun enthält das Orchester alle wesentlichen Stimmen des Satzes, und was der Chor singt, sind meistens nur Theile desselben, zu kleinen dramatischen Einreden zugespitzt. Gelesen macht sich dieses bunte Durcheinanderschreien sehr ergötzlich, gesungen, das heißt falsch gesungen, wird es zur Unerträglichkeit. Ließe sich eine der originellsten Eingebungen nicht wenigstens im Gedanken dadurch retten, daß man aus der chorischen

Prügelei eine melodramatische machte, sämmtliche Singstimmen striche und die Scene als Ballet behandelte? Freilich ist nicht zu leugnen, daß sie dadurch noch länger erscheinen würde, als sie an sich schon ist; aber wir sind in den „Meistersingern" an so viele Längen gewöhnt, daß es auf eine mehr nicht ankommt. Die Aufgabe eines geschickten Balletmeisters wäre es, die Prügel gewissermaßen zu vertheilen, ein Crescendo und Diminuendo räumlich zu erfinden, so daß sich die auf- und abwogende Menschenmasse mit einiger Wahrscheinlichkeit so lange in den Haaren läge.

Ich stimme natürlich für einen bloßen Versuch, welcher nicht ausschlösse, daß man sich bei feierlichen Veranlassungen der Mühe einer chorischen Ausführung des Finales unterzöge. Wo diese Veranlassung zur authentischen Treue aber fehlt, ist es doch weiser, sich auf Ration zu setzen, als das Ganze bis zur Unkenntlichkeit verunstalten zu lassen. Wagner thäte dann besser, ganz consequent zu sein und die Partitur zurückzuziehen. Nichts ist menschlicher, als daß ein Autor, und wäre er auch ein so bedeutender Regisseur wie Wagner, sich gelegentlich über die Ausführbarkeit eines seiner Werke täuscht, namentlich wenn er die Gewohnheit hat, sie drucken zu lassen, ehe er sie gehört hat. Ich glaube, Wagner hätte manchen Strich in seinen Partituren, und sehr zum Frommen derselben gemacht, wenn er nicht damit angefangen hätte, womit Andere aufhören. Unfehlbar ist Keiner; ja, wir könnten ein Genie, an dem wir nichts zu tadeln hätten, das keinem Irrthum irgendwelcher Art zugänglich wäre, vielleicht gar nicht verstehen. Auch ist es ein nicht genug zu bekämpfender Wahn, daß man eine große Er-

scheinung in der Kunst wie ein Naturereigniß hinzunehmen hätte, mit völligem Verzicht auf jede Kritik. Wir müssen unser Verhältniß zu jeder neuen Wahrheit durch ehrliche Arbeit erkämpfen, aber auch die Wahrheit muß ehrlich genug sein, uns unsere Arbeit nicht übel zu nehmen.

Wagner, Makart, Hamerling.

Eine Parallele.

Wer eine Wagner'sche Oper gehört, ein Epos von Hamerling gelesen und eins der viel besprochenen Bilder Makarts gesehen hat, wird vielleicht seinerseits auf den Gedanken gekommen sein, daß die drei Urheber dieser Schöpfungen in einer Art von geheimer Wahlverwandtschaft mit einander stehen. So mißlich Parallelen im Ganzen sind, eins scheint gewiß: es gibt ein Gemeinsames zwischen diesen drei, mit so verschiedenen Mitteln auf scheinbar so verschiedene Zwecke hinarbeitenden Künstlern, und dieses Gemeinsame liegt eben so sehr in ihren Naturen, wie in dem Verhältniß derselben zu ihrer Zeit.

In seinen „causeries du lundi" sagt Sainte-Beuve einmal von Jemandem: „son nez n'était pas celui de son visage". Es gibt unzweifelhaft Nasen, die nicht ihrem Gesicht angehören, wie es unzweifelhaft ganze Gesichter gibt, die nicht ihrem Menschen angehören. Was vom Körperlichen gilt, gilt auch vom Geistigen. So kann man sagen: ein Mensch, oder ein Theil von ihm, gehört nicht seiner Zeit, und wieder ein anderer gehört nur dieser an, weil er in jeder anderen unmöglich gewesen wäre. Umgekehrt gibt es Menschen, die gar nichts Zeitliches an sich

haben, wie Rafael und im Wesentlichen auch Mozart. Nun wird Deutlichkeit oder Undeutlichkeit der Zeitspur zwar nie den Werth eines Künstlers oder seines Werkes allein bestimmen, aber gewiß ist es, daß dasjenige, was einer bestimmten Zeit angehört, außerhalb derselben nie mit derselben Kraft ergriffen und aufgenommen werden wird, wie innerhalb derselben. Beispiele dafür sind Hogarth und Chodowiecki.

Je zeitlicher eine Kunst, desto realistischer pflegt sie zu sein, weil sich der Realismus mit keinerlei Absonderung befaßt, und nur der Idealismus das Besondere einer Erscheinung zu entzeitlichen versteht. Auch wird es im Allgemeinen zutreffend sein, den Nachdruck derjenigen Erscheinungen, welche ein besonders vertraulicher Ausdruck ihrer Zeit sind, selten im absolut Schönen zu suchen. Ihre Kraft liegt vielmehr in dem genialen Gebrauch aller zur Zeit flüssigen Elemente, wobei es gleichgültig ist, ob der herrschenden Stimmung durch solches Kunstwesen nur die denkbar höchste Entwickelung gegeben, oder ihr der Krieg erklärt wird. Auf musikalischem Gebiet sind Offenbach und Wagner hiefür zwei auffallende Typen. Der erste bringt die lüsterne, witzige und zerfahrene Atmosphäre des zweiten Kaiserreichs in seinen schillernden Ballons zur allgemeinen Anschauung; der andere wirft aller Ueberlieferung den Handschuh hin, bricht mit Herkommen und Sitte seiner Zeit in einer an Idiosynkrasie streifenden Erbitterung, wurzelt aber mit tausend Fasern in unserer Jahrhundertmitte.

Was ist es nun mit dieser Zeit, dieser Luft, die wir athmen, der wir bald mehr, bald minder angehören sollen? Läßt sich mit wenigen Strichen ein Bild von ihr entwerfen,

wenn man doch selbst ihr Product ist? Ist es allein der Materialismus, dem die Naturwissenschaften das Wort reden, und dem Philosophie und Kunst gefolgt sind?

Im Wesentlichen vielleicht, aber es tritt noch Manches hinzu. Das Leben, in Genuß und Arbeit geschieden, verdichtet sich in beiden auf beunruhigende Weise. Ein unverhältnißmäßiger Procentsatz beider wird in unverhältnißmäßig kurzer Zeit verbraucht. Arbeitskraft und Genußfähigkeit steigern sich erfahrungsgemäß ins Unglaubliche, aber nicht ohne empfindlichen Rückschlag auf die Spannkraft der menschlichen Natur. Daraus entspringt Frühaltrigkeit und vorzeitiger Kräfteverfall. Der Verlust soll nun gedeckt werden, und wird durch ein krampfhaftes Steigern von Zeit und Kraft nur vergrößert. Im Vordergrunde aller Interessen stehen die politischen und wirthschaftlichen Fragen. Krieg und Debatte sind die eigentlichen Bewegungsformen, unter denen sich das Weltleben abspielt. Die allgemeine Geldentwerthung zieht auch das solideste Familienbudget in Mitleidenschaft. Der Börsencours, sonst das ausschließliche Gewissen des Speculanten, dringt mit seinen elektrischen Bewegungen bis tief hinein in das Privatleben. In so aufgelockerten, unsicheren Verhältnissen fangen die moralischen Begriffe an sich elastisch zu dehnen. In Zeiten, wo es die allgemeine Losung ist, seinen Etat zu überschreiten, kann es keine absolut wirthschaftliche Würde mehr geben. Mit der wirthschaftlichen fällt auch bald die Würde des Familienlebens. Problematische Erwerbsquellen entstehen, an die Niemand gedacht. Es ist eine Zeit des Experimentirens und Aufräumens voll kühner, zum Theil geistreicher, zum Theil

unsinniger Bewegungen, immer aber überreizter Natur. Nicht nur der alte und der neue Glaube liegen miteinander im Streit: auch die Bekenntnisse hadern unter einander. Die ungeheure politische Umwälzung drängt zu ungeheuren socialen Umwälzungen. Alles fiebert, will von der Stelle, greift voraus.

Die Kunst, welche der inneren und äußeren Ruhe bedarf, sucht ihren Verlust an Muße dadurch zu decken, daß sie die allgemeine Unruhe als Element in sich aufnimmt. Sie will nach homöopathischem Grundsatz Gleiches mit Gleichem heilen. In einer so materialistischen Zeit wird sie entweder sinnlich roh wie auf den ersten Bildern Makarts und in den Offenbachiaden, oder sie überspannt sich zu übersinnlich sinnlichem Freierthum wie bei Wagner und Hamerling. In diesen Beiden steckt ein Stück vom Faust; nur sind sie nicht aus dem Reich des Zweifels und der Entsagung in die Welt der derben Lebenslust, sondern umgekehrt aus dieser in jenes getreten. Daher die pulsirende Kraft ihrer Sinnlichkeit, welche in der Luft der Studirstube kaum eine Schwingung verliert; daher die erstaunliche Kenntniß der Leidenschaften, in deren Behandlung sie Beide so unvergleichlich sind. Während Makart, vom wildesten Naturalismus ausgehend, bis zur Grenze des Gedankens kaum vordringt, sind Wagner und Hamerling Denker. Sie zeichnen, was Makart nie thut, wenn auch mit ätzender Schärfe und einer Ausführlichkeit im Kleinen, die der Gesammtwirkung nicht eben förderlich ist. Im Grunde jedoch ist es der coloristische Zauber, die breite Pinselführung bei allen Dreien, denen sie ihre großen Erfolge verdanken.

Es gibt eine verschämte, keusche Art, die Dinge in ihren

letzten Consequenzen mehr errathen zu lassen, als sie zu berühren. Wagner, Makart und Hamerling sprechen die Sache, um die es sich handelt, überall mit schneidender Bestimmtheit, ohne jegliche Verhüllung aus. Auch Turgenjew thut dies. Nur scheidet sich bei ihm der Autor von seinen Creaturen, während bei diesen Geschöpf und Schöpfer zusammenfallen. Man betrachte „Ahasver" und „Tannhäuser". Nero und der ewige Jude sind wie mit brennendem Griffel gezeichnet; aber sind sie objective, auf ihr eigenes Sein, ihren eigenen Herzschlag angewiesene Gestalten? Sind sie nicht mehr der in seine Gegensätze aufgelöste Dichter? Wo ist in Nero-Dionysos, welcher mit seinen halb verwesten Gedanken um sein eigenes Lächeln buhlt, ein Hauch altrömischer Naivetät? Wer die dialektischen Abgründe seiner Seele mit so viel klinischer Kaltblütigkeit untersucht, an dem ist nichts antik, auch nicht die Spange an seinem Gewand. Und Ahasver? Ist er mehr als ein philosophisches Potpourri, in welchem sich alle Ausstrahlungen der Todessehnsucht zu einem malerischen Gesammtbild gruppiren? Zum Glück ist die Figur mythisch, und darum um so viel besser gerathen als der historische Nero, in dessen Adern mehr Hebbelsches als antikes Blut fließt. Wagner ist klug genug, sich fast nur an mythische Gestalten zu wagen, deren psychologische Unwahrscheinlichkeit durch die Perspective einer ungeschichtlichen Zeit gedeckt wird. Auch die Figur Tannhäusers trägt wie die Figuren Hamerlings die Gesichtszüge des Dichters. Es ist Wagner in Extase und Wagner in Reue, letztere, wie mir scheint, mit weniger Kennerschaft componirt als die erste.

Am auffallendsten ist die Verwandtschaft Hamerlings und

Wagners wohl an einem Punkte zu erkennen, der für jede Dichtung, sei sie nun episch oder dramatisch, von Bedeutung ist, an der Fähigkeit zu schildern. Hierin und in einer zweiten Kunst, von der ich sprechen werde, reichen beide Männer an das Genie heran. Man höre den „Venusberg" oder den „Walkürenritt", man lese die Beschreibung des „goldenen Hauses" oder der „Dionysosfeier" in Neros Garten. Und hier finde ich, daß sie Beide mit der Leuchtkraft der Makart'schen Farbe malen. Es ist, als hätten sie auf ihrer Palette das Feuer in allen seinen Abstufungen, vom Ton des Glimmens angefangen bis zur lodernden Gluth, als hätten sie das Gewitter und den Sturm in ihrer Gewalt, als stände eine Riesenorgel mit ihren unzähligen Klangregistern für sie bereit. Wagner behandelt sein Orchester wie seine Sprache, Hamerling seine Sprache wie sein Orchester. Was man instrumentiren, eine Wirkung herausbringen nennt, ist ihnen angeboren. Man lese im „König von Sion" die Beschreibung der unheimlichen „Davert". Man höre, wie Wagner, wenn Walter in den „Meistersingern" sein Lenzlied beginnen will, einen einzigen präludirenden Accord durch's Orchester schlägt, und wie dieser eine Dreiklang einen ganzen Frühling voll Blumenduft in unsere Seele wirft! Man muß freilich hinzusetzen: es ist mehr der Frühling eines Treibhauses, welcher statt der Maiblumen Orchideen bringt, wie denn alle Wagner'sche Naturempfindung leicht etwas Hallucinatorisches hat. Das Zuviel oder Zuwenig, das Maaßlose in der Erregung wie in der Erschöpfung, ist beider Künstler Erbtheil. Ihre Behandlung der Leidenschaften hat immer etwas Virtuoses, und das

Virtuose schließt einen Ueberschuß ein, der nicht dem Dargestellten, sondern dem Darsteller zu Gute kommt. Auch Gluck und Mozart haben es verstanden, durch die Kraft einer ungeheuren Empfindung zu berauschen oder bestürzt zu machen; auch sie haben es verstanden, durch Haß oder Liebe zu entsetzen oder zu verführen. Aber was ist Gluck'scher Haß — um von Verdi's Coulissenhaß ganz zu schweigen — gegen Wagner'schen? Selbst wo er die Furien gegen Orest treibt, ist sein Haß immer noch ein solcher, welcher das menschlich Natürliche als Ausgangspunkt nimmt. Ortrud's Haß ist die Raserei der Racheempfindung bis zur Zerstörung, ja bis zum Genuß getrieben. Es ist die Wollust des Hasses, aber ohne die sichtliche und glaubwürdige Erschütterung des sittlichen Gleichgewichts, welche ihn erträglich macht. Aehnlich bei Hamerling. Als Nero Agrippina in den Armen ihres Buhlen erblickt, gelüstet es ihn nicht nur nach dem Blute der Mutter: unschuldiges Menschenblut zu vergießen treibt's ihn, denn „sein Herz ist so heiß, daß ein Dolch darin schmelzen könnte". Von gleicher, in der Empfindung übertriebener, im Ausdruck virtuos behandelter Art, ist Beider Liebe. Wagner'sche Liebessprache will ich hier nicht wieder citiren. Der Musiker ist dem Dichter in ihm so unendlich überlegen, daß es unbegreiflich ist, wie demselben Kopf zwei so unebenbürtige Offenbarungen entspringen konnten. Es gibt meines Erachtens nur eine Rettung Wagner'scher Poesie, die nämlich, daß alles, was wir bisher unter Dichtung verstanden haben und noch verstehn, keine solche ist, in welchem Falle es vielleicht die seinige wäre.

Bei der Wagner'schen Musik hat man immer das Gefühl,

einem Genie gegenüber zu stehn. Sie kann gelegentlich häßlich, zudringlich und lärmend sein, aber sie ist niemals einfältig und nichtssagend. Mag es immerhin der schöpferische Witz der Noth gewesen sein, der die „endliche“ Melodie bei ihm zur „unendlichen“ erweiterte, mag er mit der Form gebrochen haben, weil sie sich ihm nicht gefällig genug erzeigen wollte, — einem so außergewöhnlichen Menschen wird man es nachsehn müssen, daß er sich seine Welt für sich zurechtlegt; ihm immer nur vorwerfen, daß er nicht unseresgleichen sei, daß er nicht unsere Wege wandle, das heißt denn doch, nur das eigene Gut nicht für Diebstahl erklären. Ebenso unbegreiflich wie die Unfähigkeit, das Phänomenale an ihm wahrzunehmen, erscheint mir jener kritiklose Enthusiasmus, wie er in einer Gruppe seiner schwärmerischen Anhänger vorherrscht. Ob es in seinen Opern regnet oder schönes Wetter ist, sie halten Jeden für einen Schwächling, der von der Veränderung des Barometerstandes spricht. Alle Abhärtung ist ja rühmlich; ich würde aber von dem Temperaturgefühl eines Menschen, der einen Regen- von einem Sonnentag gar nicht, oder nur an der Tracht der Leute unterscheiden wollte, eine geringe Meinung haben.

Wagners Talent, die Leidenschaft der Liebe musikalisch zu schildern, wird durch eine zu ausgesprochene Neigung für das Ueppige leicht in eine Atmosphäre hinübergeleitet, in welcher das Sinnliche, um überhaupt noch einen künstlerischen Ausdruck zuzulassen, zu übertriebenen Mitteln greift. Jede Kunst ist berechtigt, das Sinnliche darzustellen, aber nur in so weit, als sie sich dabei einer idealen Absicht bewußt bleibt, und nur so lange, als sie diese dem Empfangenden mitzu-

theilen versteht. Wenn der bildende Künstler den nackten menschlichen Leib darstellt, um seine Schönheit zu verherrlichen, so ist er in seinem vollen Recht. Erweckt dieser nackte Leib durch seine Behandlung aber Begierden, statt nur die Freude am Anblick des schön Menschlichen zu erregen, so haben wir nicht mehr die Empfindung reiner, sondern ihrer idealen Absicht verlustig gegangener Kunst. Nun bin ich weit entfernt, Wagner bei der Darstellung von Liebesaffecten irgend welche unlauteren Absichten unterzulegen; vor solchem Verdacht schützt ihn schon sein hochfliegender Geist, der sich interessantere Aufgaben stellt als die sinnlich trivialen, welche auf den frühen Makart'schen Bildern mit so abgefeimter Frivolität behandelt sind. Ich glaube aber, daß seine Phantasie, übersättigt mit sinnlicher Ueberschwänglichkeit, nach übersinnlichen Aequivalenten sucht, welche sich dem fieberhaften Willen nicht bequemen wollen. Daraus entspringt für jede nicht ähnlich angelegte Natur ein Gefühl des Mißbehagens, das stark genug ist, sich in dem Dunstkreis jener eindringlichen, mit allen Wonneschauern des Verlangens und Gewährens ausgestatteten Liebeswelt zum Bewußtsein zu bringen. In den Liebesscenen der „Nibelungen" wandeln wir unter Göttern und Helden, aber eine Art Centaurgefühl, den Eindruck des Halbrohen und Unharmonischen werden wir nicht los, weil sich die Stimme überschlägt. Aehnlich bei Hamerling. Gleich im ersten Gesang des „Ahasver" in der Schenke Locusta's, wird das Jungfrauenthum Actäa's, ihr plötzliches Entbrennen mit Wagner-Makart'schen Farben gemalt. Derselbe Stoff könnte mit ganz demselben Temperament behandelt werden, aber die Hand des Dichters müßte

rein bleiben. Auch wo sie Blut vergießt, darf sie selbst sich nicht mit Blut beflecken.

Es ist schwer, hier ganz scharf den Unterschied zwischen dem Zulässigen und Unerlaubten auszusprechen. Der Künstler darf die sinnliche Liebe nicht mit der vollen Kraft des Naturwahren schildern, sondern gedämpft. Wo diese Kraft naiv auftritt, wird selbst die volle Nacktheit durch die Reinheit des Unbewußten nicht verletzen. Tritt sie reflectirt auf, wird das Einzelne absichtlich entblößt, so werden wir peinlich davon berührt. Mit welchem Tact, welchem Zauber der künstlerischen Schicklichkeit hat Göthe diesen Punkt immer behandelt. In ihm war gewiß keine Spur von Sprödigkeit und moralisirender Unnatur; wo aber findet sich selbst bei der am wenigsten idealen seiner Frauengestalten, bei Philine, ein Atom jener stickstoffschwangeren Luft, jenes congestiven Wesens, welches ein charakteristisches Merkmal Wagner-Makart-Hamerling'scher Leidenschaft ist? Der Schleier der Dichtung verhüllt bei ihm immer das unbedingt Wirkliche, welches seinen Gestalten den Doppelreiz der Schönheit und Gesundheit gibt. Auch Gretchen und Klärchen sind von der Leidenschaft der Liebe bis zum Aeußersten erregt; aber der Dichter, wenn er in ihnen das Uebermaaß der Wonne oder des Leids zur Erscheinung bringen will, berauscht sich nur mit dem Nektar der Unsterblichen, nicht mit Opium oder Haschisch. Alle Frauengestalten Wagners und Hamerlings sind entweder mänadisch oder mystisch aufgeregt. Man rufe sich Ortrud, Brunhild, Elsa, Senta, Isolde, Actäa, Divara in's Gedächtniß. Selbst in Eva und Elisabeth, den natürlichsten unter den Wagner'schen Frauen, spukt ein sonnambules

Element. Wagner hat in seiner ganzen Wirkung auf die Menschen überhaupt etwas von einem Magnetiseur. In seinem Orchester fühlt man geradezu die magnetischen Striche, das geheimnißvolle Fluidum, womit er das Sonnengeflecht der Welt nach seinem Willen lenkt. Hieraus erklärt sich auch das unwiderstehlich Eindringliche, im vollsten Wortsinne Dämonische, das seine Kunst auf bestimmte Constitutionen, insbesondere auf Frauen, ausübt.

Bei Hamerling sind es mehr natürliche Mittel, mit denen er arbeitet: die vollste Herrschaft über den dichterischen Ausdruck, eine bilderreiche Phantasie und die anschaulichste Lebendigkeit in der Zeichnung. Auch leidet er nicht an dem auffälligen Mangel jedes Längensinnes, der bei Wagner die bedeutendsten Wirkungen oft genug lähmt, weil ihm der Instinct dafür fehlt, auf welchem Punkte eine Linie gebrochen werden muß, um nicht durch Eintönigkeit zu ermüden. Ich glaube, daß noch niemals ein Autor den Mißbrauch, ein Publicum durch redselige Breite bis zur Erschöpfung zu führen, so weit getrieben hat wie er. Seine Natur ist offenbar anders organisirt als die unsere, aber bei aller Hochachtung, die mir für das Ungewöhnliche angeboren ist, kann ich es doch nicht ändern, daß meine Natur ewig auf die Folge von Hunger und Sättigung, Erregung und Abspannung eingerichtet ist. Ich will hier statt vieler Beispiele ein einziges anführen.

In den „Meistersingern" wird Walter Stolzing durch den Lehrjungen in die Geheimnisse der Tabulatur eingeweiht. Man hat auf den meisten Bühnen davon Abstand genommen, den Vortrag in seiner ganzen Vollständigkeit zu geben.

Musikalisch ist er in hohem Grade originell, und erinnert in seiner Bilderkraft vielfach an den kritischen Witz Kaulbachs. Auf diese Instructionsstunde folgt die Zunftberathung der Meistersinger, des Ritters beanstandete Dissertation, Hans Sachs'ens Einsprache. In der ganzen Scenenreihe, selbst bei der üblichen Abkürzung, ist alles zu lang, rücksichtslos zu lang. Ich will schweigen vom dritten Act, welcher fünfviertel Stunden dauert. Es gehören die Nerven einer magnetisch gut eingeschulten Wagnerianerin dazu, ihn lebendig zu überdauern.

Auf einem anderen Punkte begegnen sich Hamerling und Wagner wieder auf's merkwürdigste, in der Humorlosigkeit. Im „Ahasver" wie im „König von Sion" ist es bei einigen Figuren unverkennbar auf das Humoristische abgesehen. Aber sie sind ebenso mißrathen, wie die Gestalt Beckmessers in den Meistersingern. Es ist ein künstlich destillirter Humor ohne alle natürliche Blume. Der gänzliche Mangel dieses Elementes erscheint bei einem großen Künstler immer bedenklich. Es ist, als fehlte unter den Geschwistern des Geistes das lieblichste, die Versöhnung, denn der Humor ist der Ring, in welchem Freude und Leid, Anfang und Ende sich berühren. Wohl kann einem Dichter an der Entfaltung des komischen Elementes nichts gelegen sein; er kann sich wie Shakespeare im dritten Richard desselben absichtlich enthalten — aber es ist schlimm, wenn es sich ihm versagt, wo er es bringen will. Selbst zwei so tragisch angelegte Naturen wie Schiller und Beethoven waren nicht ohne humoristische Ader, wie man aus „Wallensteins Lager" und den Scherzi und Finales des Letzteren ersieht. In der tiefernsten C-moll-

Sinfonie schlägt der Humor der Contrabässe die Brücke zu dem aufjubelnden Finale. Wir könnten den „Lear" ohne Narren nicht ertragen, aber einen, dem wir seine Narrheit nicht glaubten, der uns nur einreden möchte, daß er lustig sei, könnten wir nicht gebrauchen. Im Beckmesser ist nichts komisch, als daß er dafür gelten muß. Ebenso karrikirt wie unwahrscheinlich wird er zum deutlichen Beweis, daß Wagner von der lustigen Kehrseite der Dinge nichts versteht. Eher noch als in Beckmesser findet sich in der Figur Hans Sachs'ens ein Anflug von feinem Humor, wenn er nur nicht durch die Selbstgefälligkeit, mit welcher sich der Dichter in ihr spiegelt, so viel an seiner Genießbarkeit eingebüßt hätte.

Bei Makart ist selbstverständlich von Humor keine Rede. Er kennt nur eins, den Cultus der Farbe. Ob er „Abundantia", „Todsünden", „Catarina Cornaro" oder einen Theatervorhang malt, Geschichte wie Allegorie sitzen ihm nur wie Gliederpuppen, an denen er seine Gewandstudien macht. Er malt nicht geistvoll und nicht gemüthlich, nichts als die sinnliche Erscheinung der Dinge gibt er, aber mit einer coloristischen Trunkenheit, daß man davon berauscht wird. Mit Wagner'scher Allmacht gebraucht er seine Palette; wie jener kennt er jedes Geheimniß der Gegensätze, jede Schattirung der Dynamik, vom feuergetränkten Accent der Trombone bis herab zum schmachtenden Hinsterben der Sordine. Wie jener gebietet er der berauschenden Macht der Narkose, wie des gespenstigen Trugs des Unwahrscheinlichen. Wie jener weiß er die Nerven bis zum Zerspringen anzuspannen und sie wieder einzuschläfern, als befänden sie sich im Zustande der Chloroformirung. Und in diesem Aufgebot aller

Reizmittel sind sie Beide, wie verschieden auch unter einander, Kinder ihrer Zeit. Ich sehe nie ein Bild von Makart ohne das Gefühl, daß etwas Todtkrankes in dem Manne ist. So wie er die Menschen malt, erscheinen und sind sie im Grunde nicht, sind sie auch zu keiner Zeit erschienen und gewesen. Er will die Natur überholen und weiß nicht, daß sie demjenigen den Rücken kehrt, der sie meistern will. Es fehlt ihm Wahrheit. Göthe bemerkt in den „Maximen und Reflexionen": „die Wahrheit widerspricht unserer Natur, der Irrthum nicht, und zwar aus einem sehr einfachen Grunde: die Wahrheit fordert, daß wir uns für beschränkt erkennen sollen, der Irrthum schmeichelt uns, wir seien auf die eine oder andere Weise unbegrenzt."

Von dem genialen Landschafter Hildebrandt erzählt man sich eine gute Geschichte. Er hatte auf einer Waldlandschaft eine Heerde Kühe mit höchst unwahrscheinlich dicken Beinen gemalt. Als ihm Jemand die Bemerkung machte, Kühe hätten von Natur nicht so geschwollene Extremitäten, erwiderte er trocken: „das ist eben der Fehler". Makart hat auf der Abundantia an einer Stelle, wo es ihm auf Entwickelung blauer Farbentöne ankam, Krebse blau gemalt. „Das ist eben der Fehler, daß sie nicht blau sind". Es ist etwas Trostloses um solche Unnatur. Der natürliche Glanz eines schönen Auges, das natürliche Incarnat einer schönen Haut genügen der überreizten Phantasie Makarts nicht. Das eine muß brennen wie elektrisches Licht, das andere mit Schminke aufgeputzt werden. Eins jedoch darf zur Ehre des Mannes nicht verschwiegen werden. Wohl nie hat ein Künstler, Wagner kaum ausgenommen, bei aller Bewun-

derung, die man seiner Genialität gezollt, einen solchen Sturm des Unwillens erregt wie er. Statt sich durch denselben verhärten, zu eigensinnigem Beharren in seinen Fehlern hinreißen zu lassen, hat er für seine Entwickelung augenscheinlich daraus Nutzen gezogen. Das ist gewiß ein Zeichen von Kunstverstand und Bescheidenheit, denn Makart dürfte in diesem Augenblick nach Wagner wohl der berühmteste Künstler der Welt sein. Sein Cornarobild ist nicht nur durch relative Correctheit der Zeichnung, sondern namentlich durch die Besonnenheit und Mäßigung in der malerischen Behandlung ein so großer Fortschritt gegen seine früheren Arbeiten, daß man bei aller Dürftigkeit des eigentlichen Inhalts doch kaum einen anderen Eindruck als den eines außerordentlichen, wenn auch unvollständigen Talentes empfängt. Zugegeben, daß Makarts Bild ohne den Vorgang von Paul Veronese und Tintoretto nicht möglich gewesen wäre — wäre der „Lohengrin" etwa ohne die Euryanthe", der „König von Sion" ohne den „Ziska" und die „Albigenser" möglich gewesen? Daß eine Kunst ihre Abstammung bekennt, macht sie nur natürlicher, nicht werthloser. Dem philosophischen Dünkel der Wagnerapostel war es vorbehalten, ihren Meister zum Erstaunen der ganzen a posteriori geborenen Welt a priori zu construiren, und sich in einer zwischen Erhabenheit und Makulatur komisch schaukelnden Publicistik vor aller Welt zu tummeln.

Es ist das Schicksal Makarts, Hamerlings und Wagners, daß man nicht aufhört, sich mit ihnen zu beschäftigen. Jedes ihrer Werke ruft eine allgemeine Bewegung hervor. Soviel des Hinreißenden, und auch wieder Abstoßenden ist

in ihnen, daß jede neue Phase ihrer Entwickelung zu einer Variation des Urtheils über sie verführt. Ich glaube, — die Fanatiker auf beiden Seiten ausgenommen — daß sich die Wenigsten in jedem Augenblick ganz klar sind, wie sie zu ihnen stehen. Natürliche Kinder ihrer Zeit, von der sie das Ueppige, Nervöse und Flimmernde ererbt haben, langweilen sie nie. Am geistreichsten und kühnsten erscheint Wagner. Es ist kindische Furcht, daß er bei seiner unheimlichen Beweglichkeit, seiner fieberhaften Thätigkeit, und einem Ehrgeiz ohne Gleichen den eigenen Schwerpunkt verlieren könnte. Niemand steht sicherer als er. Aber alles für ihn ist werth, daß es von der Stelle gerückt werde. Könnte er das Firmament umbilden, er thäte es, denn die Fixsterne mit ihrem ewigen Gesetz sind gar zu authentisch. Er hat den Gesang in das Orchester, die Begleitung in die menschliche Stimme verwiesen; er bricht im „Rheingold" mit der Eintheilung in Acte, und schreibt eine Oper, welche den Abend füllt, in einem Aufzuge. In Bayreuth verlegt er das Orchester in einen unsichtbaren Raum; — er würde keinen Anstand nehmen, die Contrabässe mitten in das Publicum zu stellen, wenn er sich einen Vortheil davon verspräche.

Auch Makart ist von der Gefallsucht der Isolirung nicht ganz freizusprechen, obwohl daran weniger seine Eitelkeit als die Industrie Schuld ist, welche mit jedem seiner Bilder hausiren geht. Aber weder er noch Hamerling haben durch jenes zudringliche Fanfarenthum, welches jedem Gebildeten die Theilnahme am Kunstleben verbittert, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken versucht, und mit ihren Werken zugleich deren apodictische Auslegung und culturgeschichtliche

Bedeutung in die Welt gesandt. Hamerling hat zwar in dem der zweiten Ausgabe seines „Ahasverus in Rom" zugefügten „Epilog an die Kritiker" eine Lanze für seine Kunst gebrochen, aber in einem wie ritterlichen und ehrlichen Turnier! Warum, wenn ein Schriftsteller einen ihm allseitig gemachten Vorwurf zu entkräften hoffen kann, soll er dies nicht versuchen, sofern er es nur ohne den Hochmuth der Unfehlbarkeit thut? Was hat dagegen Wagner nicht alles für seine Tetralogie gethan, vom ersten Druck der Dichtung bis auf den Hammerschlag in Bayreuth, der das äußere Gebäude krönte! Wie beflissen ist er, die Welt unausgesetzt mit sich zu beschäftigen und seine künstlerischen Thaten in das beste Licht zu stellen. Solch' Loben des eigenen Tagewerks steht nicht einmal dem Weltenschöpfer an. Es fehlt dem Genie Wagners an dem Zauber der Unbefangenheit, und ich spreche dies mit dem vollen und aufrichtigen Bedauern eines Mannes aus, der für das, was er sein Genie genannt, vielleicht ein gesunderes Verständniß hat als viele derjenigen seiner Freunde, welche nicht einsehen, daß immer mit vollen Segeln zu fahren, gegen das Vertrauen, das ein guter Schiffer in sein Fahrzeug setzen soll, Verdacht erregt.

Concertwesen in Berlin.

Für die Musikzustände Berlins ist vielleicht nichts so charakteristisch als die Bedeutung, zu der sich das volksthümliche Concert mit klassischem Programm aufgeschwungen hat. Es war ein schlichter, nicht übermäßig begabter, aber praktischer Mann, der den Grund dazu gelegt hat, der selige Liebig. Ihm haben die jungen, strebsamen Köpfe der Residenz ihre Vertrautheit mit den Meisterwerken der musikalischen Kunst zu verdanken. Nach seinem Tode ging die Erbschaft auf höher gebildete Männer über, welche das Volksconcert in Berlin auf eine Höhe gehoben haben, neben welcher sich die alt eingebürgerten, für ausschließlichere Kreise berechneten Institute kaum ebenbürtig zu halten vermochten. Man ziehe ohne jede Gehässigkeit einen Vergleich zwischen den, durch alte Tradition geheiligten, Sinfoniesoireen der königlichen Capelle und beispielsweise denen des Bilse'schen Orchesters. Dort Alles abgelagert, steif, anspruchsvoll, jeder Zoll eine lebenslängliche Pension oder die Anwartschaft darauf; hier Alles jung, elastisch, lenkbar, durch keine eingebildete Würde beengt. Dort vererbte, hier frisch eroberte Plätze; auf jenen das gelangweilte Publicum des ersten

Ranges, auf diesen der einfache, gebildete Mann, welcher seinen Arbeitstag mit einer künstlerischen Erquickung abschließen will. Und ebenso verschieden wie das Auditorium und der Geist des Orchesters, die Programme. Dort Vergangenheit und der Cultus des Standesgemäßen, hier Gegenwart und die frische Lust am Lebendigen. In jeder großen Gemeinschaft von Menschen findet sich nun immer eine Gruppe von Leuten, welche antiquarische Liebhabereien haben, sich altmodisch kleiden, altmodisch sprechen, altmodisch empfinden und auch ihr Kunstleben gern unter die Perrücke stellen. Es ist dies ein Geschmack, den man gelten lassen muß, denn Jeder wählt seinen Prediger und seinen Koch, wie sie ihm gefallen. Gefährlich ist es nur, wenn solche Roccoconaturen an der Spitze von künstlerischen Unternehmungen stehen, deren Aufgabe es wäre, den allgemeinen Geschmack zu fördern und zu lenken. Man kann es als eine traurige Thatsache hinstellen, daß die erwähnten Soireen längst aufgehört haben, in dem Musikleben Berlins eine Rolle zu spielen, und man muß hinzufügen, es gehörte ein gewisses Talent dazu, sie bis zu solchem Grade zu entseelen. Daß die Thatsache aber richtig ist, dafür gibt es einen sehr einfachen und schlagenden Beweis. Der eigentliche Künstler von Fach nimmt kaum noch Notiz von ihnen. Es ist dies zu bedauern, denn die Capelle verfügt über die vortrefflichsten Kräfte, enthält Künstler von großem Ruf und hat oft genug gezeigt, daß sie unter richtiger Führung jedem Orchester Deutschlands ebenbürtig ist. Es ist die Verwaltung, nicht die Capelle, welche diese einst blühende Stätte musikalischen Kunstlebens zu einem Stelldichein für die elegante Welt

gemacht hat, in welchem man sich für alles Andere mindestens ebenso sehr interessirt als für Musik. Die Hauptschuld ist den Programmen zuzuschreiben. Ohne lebendigen Zusammenhang mit der eigenen Zeit ist auf die Dauer kein Kunstleben fruchtbar. Seit länger als fünfundzwanzig Jahren läßt man es sich jetzt gefallen, dieselben alten Meisterwerke mit derselben alten Gleichförmigkeit, derselben kleinlich affectirten Auffassung zu hören. Statt den bedeutenderen Productionen der Zeitgenossen immer nur widerwillig und ausnahmsweise die Thür zu öffnen, thäte man besser daran, mit manchem Verstorbenen abzuschließen. Es ist kein Bedürfniß mehr, die hundertfach gehörten Weber'schen Ouverturen alljährlich wieder aufzufrischen; es wäre Zeit, sie auf ihren Platz vor den betreffenden Opern zu beschränken. Und ebenso zeitgemäß wäre es, die Haydn'sche Sinfonie auf ein geringeres Maaß zu setzen, da Haydn im Quartett so viel bedeutender als in der Sinfonie ist. Es sind unter jenen so manche, die wir in ihrer unverwüstlichen Heiterkeit noch mit Vergnügen hören, aber auch viele, die, wie die „sinfonie militaire", den alternden Reif der Zeit tragen. Die Kunst Haydns interessirt uns nicht mehr in dem Grade, wie es die des so viel älteren Bach thut. So groß sie war und so wenig sie unterschätzt sein soll, ein lebendiges Verhältniß haben wir nicht mehr zu ihr. Bach'sche Musik ist ein ewiger Bronnen, aus dem noch unzählige Geschlechter schöpfen werden. Wenn der verdienstvolle Biograph Haydns, C. F. Pohl, von seinen Jugendwerken sagt, daß wir nicht mehr die rechte Einfalt für ihren Genuß besäßen, so kann dies Urtheil auch auf viele seiner späteren Werke ausgedehnt

werden, mit Ausnahme der „Schöpfung", der „Jahreszeiten" und der Quartette ziemlich auf alle. Wir haben nicht mehr die rechte Einfalt für sie, und ich füge hinzu, es stünde schlimm mit unserer Entwickelung, wenn wir sie noch hätten. Es liegt zwischen dem herzlich guten und aller Verehrung werthen Capellmeister des Fürsten Esterházi und uns eine Kluft, an der wir keine Schuld haben. Wir können uns in die ununterbrochene Heiterkeit seines Naturells nur noch vorübergehend versetzen; wir stehen einem Gemüth, dem im Laufe eines halben Säculums nichts rechten Grund zu nachhaltiger Trauer gibt, fremd gegenüber. Nicht, als ob so etwas nicht sein, und in allen Ehren sein könnte. Kein Zweifel auch, daß in Haydn ein Quell echter Heiterkeit sprudelte, wie vielleicht in keinem Anderen; kein Zweifel, daß es das schönste Vorrecht der Kunst ist, heiter zu stimmen. Nur müssen wir die Freude als Sieg über einen Schmerz erkennen, oder sie ist trivial. Das Lachen von ernsten Lippen hat etwas Bezauberndes; lacht Jemand aber ohne Unterlaß durch hundert Sinfonieen, so wird es am Ende verdrießlich und fade. Schon die Zeitgenossen Haydns rügten den Mangel an Ernst in seiner Kirchenmusik. Er erwiderte darauf: „Ich weiß es nicht anders zu machen. Wenn ich an Gott denke, so ist mein Herz so voll von Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen." Dagegen ist nun freilich nichts zu sagen. Wie ein Baum gewachsen ist, so breitet er sich aus. Wir aber — den Plural im Straußischen Sinne genommen — haben mit solcher Stimmung allen Zusammenhang verloren.

Das Hinfällige so mancher Kunsterscheinungen wahrzunehmen, die ein halbes oder ganzes Jahrhundert die Freude und der Stolz einer Nation waren, setzt eine Todtengräbernatur voraus. Aber es wäre unmännlich, sich der Ueberzeugung zu verschließen, daß auch die Kunst ihren Kirchhof hat, daß es in ihr Erscheinungen gibt, welche wie alles Irdische verfallen, und daß es eine falsche Ehrfurcht ist, welche die verschossenen Festgewänder einer hinter uns liegenden Zeit immer wieder als köstlichsten Schmuck in unsere Gegenwart hineinzerrt. Es gibt Gestalten, welche wie Homer und Bach ein ewiges Leben zu führen scheinen, denn was uns an Letzterem gelegentlich veraltet erscheint, wie seine Arie, ruht auf einem so tiefen Grunde, einer so ungeheuren, zeitlosen Art zu empfinden, daß das einzelne Ornament, so wenig es unserem heutigen Geschmack zusagt, gleichgültig ist. Bei Haydn kann aber leicht die ganze Grundstimmung mit unserer Art, zu sein und zu empfinden, sich nicht vertragen. Wir sind nicht mehr so unbefangen wie er, und was noch wesentlicher, wir können und wollen es auch nicht mehr sein. Man muß in dieser Frage streng unterscheiden zwischen alt und veraltet. „Alt“ bezeichnet nur ein Zeitverhältniß; „veraltet“ schließt eine ästhetische Verurtheilung ein. Jenes fördert uns fast immer, dieses schädigt uns leicht. Eine Zeit des politischen Aufschwungs und der socialen Umgestaltung wird zu einer Kunst, welche im politischen Stillleben und der engen Umfriedung patriarchalischen Kleinlebens wurzelt, nur ein geschichtliches Verhältniß haben. Damit wird dem Lorbeer eines für sein Jahrhundert bahnbrechenden Künstlers der größten Art kein Blatt geraubt,

aber es ist, wie gesagt, eine falsche Trauer, welche sich der Hingeschiedenen in unweisem Maaße und zum Nachtheil der Lebenden erinnert. Wir sehen übrigens an allen mit ihrer Zeit Schritt haltenden Instituten, wie den Berliner Volksconcerten, dem Gewandhaus in Leipzig u. a., daß man dieser Einsicht, bewußt oder unbewußt, längst Rechnung trägt. Die Haydn'sche Sinfonie kommt in ihnen wohl ausnahmsweise vor, und sehr mit Recht, aber sie ist nicht mehr ein unerläßlicher Bestandtheil derselben, wie die Beethoven'sche.

Das Berliner Volksconcert krankt an einem Uebel, von dem sich bei der allgemeinen Gewöhnung des Publicums und dem berechtigten Einspruch eines seine Interessen wahrenden Wirthes schwer berechnen läßt, wann es aufhören wird. Polyhymnia tritt in der unglaublichen Verbindung von Ceres und Gambrinus auf. Gewisse Dinge schließen sich nun einmal aus; man kann nicht beten und dazu eine Semmel essen, und Kunst genießen ist nur ein anderes Beten. Die Atmosphäre jener Kunsttempel trägt den unverkennbaren Weihrauchduft eines Restaurants, und zwar eines Restaurants dritter Classe. Man riecht nicht Trüffeln, sondern Zwiebeln. Mir wird selbst ein Stück wie das zweite Finale aus Don Juan, trotz aller victualen Aufforderung, die zu Anfang darin liegt, durch die Natürlichkeit des: „fröhlich sei mein Abendessen" unerträglich. Was soll man nun gar dazu sagen, wenn das große Menschheitsleid der neunten Sinfonie, dieser instrumentalen Passionsmusik, zu schäumenden Bechern gespielt wird, oder die Elfen des Sommernachtstraums nach Fricandeau riechen?

Ueberall drängt sich dieses Kellnerthum ein, in unser Kunst- wie Naturleben. Selbst im Wald rauscht's von Servietten und die Blumen blühen so servirt. Die Welt bekommt etwas von der unausstehlichen Physiognomielosigkeit und Ungenirtheit eines Gasthauses, und es würde mich nicht wundern, wenn man nächstens keinen Eid mehr ohne gefüllten Römer schwüre.

Ohne diesen Cardinalfehler würde ich das Volksconcert für das Concert der Zukunft halten. Das Orchester ist das natürliche Element des öffentlichen Musiklebens, alles andere nur Nothbehelf. Nimmt man das Streichquartett aus, so gehört alle Kammermusik mehr in das Haus als den Concertsaal, und selbst das Quartett nimmt sich in einem größeren Raum immer etwas frostig und fremd aus. Orchester- und Kammermusik verhalten sich zu einander wie öffentliches und Privatleben. Alles mezza voce des Empfindungslebens, alles persönlich Begrenzte, zuständlich Bedingte der Einzelexistenz gehört nicht der Oeffentlichkeit an. Es werden aus diesem Grunde auch nur diejenigen Künstler gut für Orchester schreiben, welche universell und objectiv sind. Daher der große Unterschied zwischen dem Orchester Schumanns und Beethovens. In dem einen musicirt der einzelne Mensch, im anderen die Menschheit.

Ich räume hier noch mit einigen wunderlichen Erscheinungen des Berliner Musiklebens auf, obgleich sie an sich unwichtig und nur durch ihre Wiederkehr bedeutungsvoll sind. Sie sind überwiegend humoristischer Natur, und es ist nicht meine Schuld, wenn ich sie humoristisch behandeln muß.

So erscheint mit jedem neuen Jahre nicht „das Mädchen aus der Fremde", sondern der Jüngling aus der Heimath, welcher die Errungenschaften einjährigen Kampfes mit der Trivialität einem Kreise von Glaubensgenossen vorzuführen pflegt. Es sind immer Glaubensgenossen, vor denen er musicirt, und man begreift nicht, warum Wohlthäter auch zu Concertvätern und -Onkeln werden müssen. Die Kritik pflegt diese im Mausern begriffenen Concertgeber mit väterlichen Rathschlägen und einem „Glückauf" zu entlassen. Sie thäte besser daran, sie zu ignoriren, denn auch die Kinderstube gehört nicht ins öffentliche Leben. — Es folgt das Wohlthätigkeitsconcert in Gestalt von Jahrestributen. Die Subscribenten, nach Jahrgängen geordnet, sind durch gewohnheitsgemäße Heranziehung mild und anspruchslos geworden; sie zahlen ihren Beitrag mit der wehmüthigen Resignation einer künstlerischen Schlacht- und Mahlsteuer, und geben ihre Billette den unverdorbenen Schichten einer weiblichen Bevölkerung, die auch einmal mittelmäßige Musik hören will. Wer die Genealogie älterer Concertstammbäume studiren will, besucht gern und mit Erfolg diese harmlosen Abendunterhaltungen. Die musikalische Großmutter tritt hier in Schwärmen auf. Die Atmosphäre des Saales hat etwas von Strickstrumpf und sterbender Lampe, und es beschleicht die Seele ein dunkles Gefühl von Erbbegräbniß. — Hieran schließt sich die Prüfung des allerkleinsten Conservatoriums vor unerwartet eingeladenen und ebenfalls meist stellvertretend erscheinenden Zuhörern. Hier wird die frisch gebügelte Robe angehender Sängerinnen und Clavierspielerinnen vorgeführt, aus der „heiligen Quelle" mit jungfräulicher Sprödigkeit

getrunken, und die F-moll-Sonate zu einem heiteren Kinderstück verarbeitet. Der Zuhörer stellt Betrachtungen über die Musik als Confectionsartikel an und verläßt den Saal mit dem brennenden Wunsch, keine musikalischen Kinder in die Welt zu setzen.

Das kleine Conservatorium ist in seiner fürchterlichen socialen Bedeutung noch nicht genügend gewürdigt worden. Der unbeschäftigte Musiklehrer erwacht eines Morgens durch die Hülfe von „Hasenstein und Vogler" als „Director" einer Musikschule und sieht sich in einem Kreise von der Nähmaschine plötzlich entrückten junge.i Damen, welche sich einem längst vermißten höheren Berufe widmen wollen. Vom Lächerlichen zum Erhabenen, von der Nähmaschine zur Claviatur ist nur ein Schritt. Eine Schaar fröhlicher Kinder findet sich gleichfalls ein, welche glücklich ist, die Einzelhaft der bisherigen Clavierstunde mit der schönen und gesunden Geselligkeit einer musikalischen Turnstunde zu vertauschen. Doch ich will ernsthaft werden, denn wo es sich um Kinder und deren Erziehung handelt, ziemt sich kein Spaß. Das kleine Conservatorium ist nur ein ganz natürlicher Auswuchs des ungesunden Triebes, die Musik ohne Beruf zu treiben. Ich glaube, der Statistiker, welcher alle Claviere und die auf ihnen Spielenden zählen wollte, thäte besser, sich gleich an den gestirnten Himmel zu wenden. Das Musiciren ist zu einer ganz bestimmten Krankheitsform geworden. Wie man früher die Masern bekam, so bekommt man jetzt das Clavierspielen. Man kann ganz unschuldig daran sein, nicht die geringste Abweichung vom unmusikalischen Menschen verrathen haben: eines Tages lernt

man Noten lesen, wie man Buchstaben lesen gelernt hat. Nun bin ich überzeugt, was viele Leute Talent nennen, ist ein bloßer Diätfehler. Ein gut genährtes, vernünftig behandeltes Kind verfällt gar nicht auf so etwas. Talent ist ein ziemlich vornehmes Ding und wohnt nicht in allen Gassen. Eine Kunst aber treiben, ohne für sie eine nachweisbare, ja ich gehe noch weiter, eine unwiderlegliche Anlage zu besitzen, ist gerade so thöricht, als wenn man einen Stock darauf erziehen wollte, Blumen zu tragen. Was der Volksmund gewöhnlich für das familiäre Musiciren anführt, beruht auf einer falschen Beobachtung und einem noch falscheren Schluß. Man meint, eigene Beschäftigung mit der Tonkunst mache für ihre Genüsse empfänglicher. Als ob Jemand, der Kochen gelernt, darum zum Feinschmecker würde! Ich meine, berufslose Beschäftigung mit jeder Kunst macht höchstens befangener, nicht klüger, denn wie soll die Genußfähigkeit für irgend eine Sache dadurch gesteigert oder gereinigt werden, daß Jemand sich einredete, wenn er z. B. mit den Fingerspitzen ins Wasser tauchte, bekäme er die Vorstellung von einem Bade. Um bei meinem Bilde zu bleiben: wer sich in der Küche viel zu schaffen macht, verliert den Appetit. Ich kenne eine Reihe von Personen, die niemals Musik getrieben haben, und sich eines außerordentlich feinen Verständnisses derselben rühmen dürfen. Ich kenne eine Reihe anderer, die trotz einer gewissen Routine im Spielen so unmusikalisch geblieben sind, daß sie eine Clarinette von einer Oboe nur durch ihr Gesicht unterscheiden können.

Wie ist es denn in der bildenden Kunst? Würde ein Vernünftiger zu behaupten wagen, daß derjenige, welcher sich

mit Zeichnen und Malen in der durchschnittlich üblichen Weise, von der hier allein die Rede sein kann, beschäftigte, darum ein Bild von Rafael besser genießen könnte als Jemand, der seine Zeit, statt sie durch dilettantische Stümperei zu verlieren, dazu benutzt hätte, tüchtig sehen zu lernen? Gute Musik hören, das ist es, was fördert. Ob wir, sie selbst zu üben, berechtigt sind, das wollen wir der Vorsehung überlassen, welche in der Deutlichkeit ihrer Winke, wenn wir sie nur verstehen wollen, keiner Verblendung Vorschub leistet. Die kleinen Conservatorien sind nun aber die wahren Pflanzschulen der Talentlosigkeit. Dort werden durch summarische Abrichtung die Unberufenen bataillonsweise einexercirt. Welche Qual und Beunruhigung der unbetheiligte Mensch durch sie erfährt, weiß Jeder, der in einem Miethshause wohnt. Dante hat diese moderne Plage nicht gekannt, sonst hätte er als furchtbarste Station in seinem Inferno einen Ort erfunden, in welchem das Gehirn der Verdammten durch eine Batterie gleichzeitig erklingender Claviaturen langsam zu Tode gemartert wird. Das Wehmüthigste dabei bleibt immer die Vorstellung, wieviel vortreffliche Köchinnen und Schneiderinnen, sammt ihren Ehehälften, auf diese Weise der menschlichen Gesellschaft entzogen werden. Es ist so unendlich wesentlicher, daß gut gekocht und geschneidert, als daß schlecht musicirt wird.

Ich komme noch auf einige Externa unseres Concertlebens zu sprechen, wobei ich gern die Herren von der städtischen Baucommission zu meiner Rechten und die der öffentlichen Gesundheitspflege zu meiner Linken hätte. Unsere Concertlocale leiden an zwei organischen Fehlern,

die, wenn es nicht gelingen sollte, sie zu mildern, das Wegbleiben aller zarter beschaffenen Menschen zur Folge haben würden. Gebildete Leute pflegen kränklich zu sein und haben Rücksichten auf ihr atmosphärisches und wohnliches Befinden zu nehmen. Der Besuch eines Concertes setzt sich in Berlin aus der Reihe nachfolgender Leidensstufen zusammen. Den Anfang macht der Kampf um ein Fuhrwerk, denn in der Stunde der Theater und Concerte sind Fiaker, wenigstens bei schlechtem Wetter (und es ist immer schlechtes Wetter, wenn man ins Concert geht), zu den Ausnahmen zu zählen. Ist ein solcher glücklich gefunden, so wird durch eine Studie im langsamen Tempo die Seele sinnreich auf das Ritardando vorbereitet, das vor dem Aussteigen in Gestalt einer unterbrochenen Fermate auch den Geduldigsten der Verzweiflung nahe bringt. Es folgt der Kampf ums Dasein in der Garderobe. Der Schüchterne lernt hier erkennen, daß es heißen sollte: „geh' den Frauen keck entgegen“, wenigstens den Frauen in der Kunstgarderobe, vielleicht auch denen in der Kunstgeschichte. Nachdem der Ueberrock abgelegt und die Qual der Kleingeldfrage glücklich überstanden ist, beginnt auf der Treppe zum Saal ein improvisirtes Ballet. Heimliches, durch die Schleppe der Vorgängerin bedingtes Vorschreiten, bedachtsames, durch die plötzliche Nähe unerwünschter Bekannter gebotenes Ausweichen, Grüßen und Verwünschen, endlich eine fromme Ergebung in den Willen einer ewig räthselhaften Architektur bringen uns an die Schwelle des Saals. Das Concert beginnt, und schon nach einer halben Stunde haben wir das Gefühl, wenn nicht in ein falsches Coupé, mindestens

in ein Treibhaus gerathen zu sein. Von Ventilation keine Rede. Ihr Mangel wird durch den Fächer ersetzt, einer Art von Privatventilation des schönen Geschlechts, bei welcher der Nachbar den Vortheil genießt, über den Werth echter Parfums melancholische Betrachtungen anzustellen. Man parfümirt sich in Berlin schlecht, woraus in Verbindung mit so viel anderem atmosphärischem Hautgoût dem Paria unter den Sinnen ein schweres Leid bereitet wird. Wieviel beschädigte Spitzen und Besätze die engen Sitzplätze der „Singakademie", die hier namentlich geschildert ist, auf ihrem Gewissen haben, weiß ich nicht; das Sitzen ist hier offenbar nur als vorübergehender Zustand gedacht worden.

Unter solchen Verhältnissen soll der Genius der Musik nun unser Herz berühren. Wie empfänglich es auch sein mag, gegen egyptische Plagen so verstimmender Art wird die Widerstandskraft von Minute zu Minute geringer. Sehr bald tritt der eiskalte Gedanke des Endes aller Dinge und auch dieses Concertes auf; bei der tropischen Hitze gibt die Seele sich dem Zaubergefühl der Abkühlung mit aller Wonne hin. Der Ausgang aus dem Saal gesellt indessen zu den Reizen des Eintritts noch die Steigerung einer sich keilförmig fortbewegenden Völkerwanderung. Noch dazu einer Völkerwanderung, welche durch Fasten und Kasteien gereizt, sich bewußt ist, daß man nicht ungestraft unter Palmen Musik hört. Von jener Macht, die Glieder nach eigenem Willen, ja selbst nach dem seiner nächsten Nachbarn, zu bewegen, keine Rede mehr; nur die Hoffnung, da unten, wo die Treppe zu Ende ist, von der Freiheit der Arme einen lang vermißten Gebrauch zu machen, gibt uns einen Rest

von Spannkraft. Dieses „unten" aber zu beschreiben, erlahmt mein Kiel. Hier gilt nur noch die rohe Kraft socialdemokratischer Rücksichtslosigkeit. Kein Unterschied mehr zwischen Geschlecht, Rang und Alter. Endlich gelangen wir in den eisigen Ostwind der Außenwelt, um in dem „beglückten Labyrinth" von fliehenden Fiakern einen zu erhaschen, welcher unseren Festabend harmonisch abschließt. Solches nennt sich in Berlin und anderswo Musikgenuß.

In der Redaction der Programme ist noch kein großer Fortschritt zu spüren. Man gibt an den Quartettabenden den letzten Beethoven noch häufig am Schluß. Man sollte, wie bei einem vernünftigen Diner, mit der „pièce de résistance" anfangen, nicht schließen. Zwölf Quartettsätze zu hören, ist an sich schon eine starke Zumuthung; sie wird unerträglich, wenn die Ansprüche an unser Auffassungsvermögen sich mit jedem Werk steigern. Der Anfang sei schwer, der Schluß anmuthig. Für die Concerte mit gemischtem Programm würde sich ein kleiner Cursus in der „Hänge-Commission" der akademischen Kunstausstellung empfehlen. Concerte solcher Art sind, wie Bildergallerien, nothwendige Uebel. Das Nöthigende liegt in dem Bedürfniß der Vorführung, das Uebel in der Nachbarschaft. Jeder Maler weiß, daß das vortrefflichste Bild durch die unglückliche Nähe eines Effectstückes um alle Wirkung gebracht werden kann, und daß man eine humoristische Buße vor dem Bilde des Gekreuzigten, wie wir sie auf einer der letzten Ausstellungen gesehen haben, nicht wagen dürfte, neben das tragisch ernste Golgatha des Herrn von Gebhardt zu hängen. Gibt es doch sogar ein Gesetz der Fermate, welches Niemand

weiser einhält als die Natur. Nirgends erdrückt sie das räumlich Beschränkte durch die Wucht der Massen. Wo sie lyrisch ist, wie in der Blume, weiß sie die einzelne Erscheinung zur vollsten Geltung zu bringen, aber in ihren epischen Momenten, z. B. in der höheren Alpenregion, hütet sie sich wohl, Thalromantik zu treiben. Wo der Gletscher anfängt, steckt sie ihre Flora weislich in die Tasche. Und so sollten wir uns hüten, das Lied zwischen zwei Orchestermassen, „une fleur entre deux abîmes",*) zu setzen. Jenes erfordert Vordergrund, diese Hintergrund. In einer größeren Stadt Deutschlands hörte ich einmal die „Perfido-Arie" aus dem Fidelio zwischen der Mozart'schen G-moll-Sinfonie und der Melusinenouverture, also „den Abgrund zwischen zwei Blumen".

Als ein verständiger Fortschritt ist es zu begrüßen, daß man Oratorien jetzt häufig zweimal hinter einander gibt. Was als Prärogative der Oper galt, wird nun endlich auf das Concert übertragen. Daß man nicht früher auf diesen Gedanken verfiel, erklärt sich zum Theil wohl aus einer komischen Verschämtheit, die es für unschicklich hielt, eine heilige Schüssel zweimal serviren zu lassen. Hans v. Bülow hatte sogar den kühnen Gedanken, die neunte Sinfonie zweimal hinter einander in demselben Concerte zu geben. Der Einfall ist nicht so barock, wie er zu sein scheint. Wer ein Stück wie die Chorsinfonie hören will, schreckt gewiß nicht vor dem sichersten Mittel zurück, sie genau kennen zu lernen.

---

*) So bezeichnete Liszt einmal den Mittelsatz der Cis-moll-Sonate.

Ein solches Unternehmen würde den Vortheil der Generalprobe mit der Aufführung in dieselbe Zeit verlegen, und außerdem die Frage der Nachbarschaft in Wegfall bringen, die gerade bei diesem Werk besonders schwer zu lösen ist.

Gounod contra Wagner.

Charles Gounod hat vor einiger Zeit in einer Mittheilung an Jules Comettant im „Siècle"*) eine pathetische Abwehr gegen ein vermeintliches Attentat erlassen, welches Wagner an der neunten Sinfonie verübt haben soll. Bei aller Verehrung vor einem der graziösesten französischen Componisten kann ich die Vermuthung nicht unterdrücken, daß er in diesem Fall nicht recht unterrichtet gewesen sei.**) Auch erscheint es als eine bedeutungsvolle Ironie, daß die Hand, welche sich zu einer klassischen Rettung ausstreckt, das berühmte erste Präludium Bach's zur Folie jener bekannten Transscription gemacht hat, welche durch unsere Gartenorchester und Leiermänner einen so verdienten Grad von Popularität erlangt hat. Man sollte meinen, einem berühmten Meisterwerk den eigenen Gedanken aufdrängen, wäre ein kühneres Attentat, als ihm aus rein praktischen Gründen zur größeren Deutlichkeit seiner eigenen verhelfen. Um nicht mißverstanden zu werden, ich habe, abgesehen von

*) Mai 1874.

**) Ein vermuthlich sehr gefärbter Bericht über einen Wagner'schen Aufsatz, in der englischen Zeitschrift „the Orchestra" (Mai 1874) erschienen, war die Veranlassung zu Gounod's Aufsatz.

dem besonderen Fall, nichts gegen den kleinen Barbarismus, der Gounod's „Méditation sur le premier prélude de S. Bach" zu Grunde liegt. Aber der besondere Fall wiegt hier schwer. Wer unter einem gläsernen Dach wohnt, soll nicht mit Steinen werfen, und wer nicht treffen kann, soll überhaupt nicht werfen. Die Gounod'schen Einwürfe gegen Wagners Restauration der neunten Sinfonie sind nur ein Rossini'sches Tongewitter, und scheinen ihren Grund mehr in einer allgemeinen Verstimmung gegen Wagner, die sich ja begreifen läßt, als in einem rein kritischen und sachlichen Zorn zu haben.

Wagner hat die neunte Sinfonie nicht „übermalt", nicht einen fremden Geist in die Partitur getragen, sondern nur praktische Vorschläge gemacht, welche den Beethoven'schen Gedanken an einigen wenigen Stellen deutlicher zu Gehör bringen sollen. Bekanntlich hat Beethoven in seinem Orchester nur Naturhörner und -Trompeten gehabt, mithin nur für sie geschrieben. Jeder Musiker weiß, daß in unserem heutigen Orchester alle für jene Instrumente geschriebenen Stimmen nur noch von Ventilinstrumenten geblasen werden. Was Beethoven für jene oft in selbstmörderischer Qual geschrieben, weil er unter dem Zwange ihrer lückenhaften Scala stand, nimmt sich heut zu Tage, wo Hörner und Trompeten die Scala chromatisch beherrschen, namentlich in solchen Fällen ganz wunderlich aus, wo sie thematisch eingreifen sollen. Die Essenz der Wagner'schen Vorschläge geht nun darauf aus, in einzelnen Stellen der neunten Sinfonie, wo Trompeten und Hörner thematisch auftreten, ihre Stimmen im Sinne ihrer erweiterten Ausdrucksmittel zu

restauriren. So ließ er folgerecht bei einer Aufführung der C-moll-Sinfonie in Berlin die Stelle im ersten Satz, wo das Fagott ein den vorgeschriebenen Es-Hörnern nicht mögliches Motiv zu vertreten hat, von C-Hörnern blasen, weil bei der jetzigen Orchesterpraxis die Zeit zum Mutiren vollkommen hinreichend war und das Motiv zweifellos dem Horn und nicht dem Fagott angehört. Im Grunde ist dies also nichts Anderes, als wenn wir, was schon seit einem Vierteljahrhundert jeder Clavierspieler thut, diejenigen Varianten, welche sich in Beethoven'schen Sonaten bei der Wiederkehr des zweiten Themas, hervorgerufen durch den geringeren Umfang des Beethoven'schen Claviers, vorfinden, im Sinne der erweiterten Claviatur auf ihren authentischen Wortlaut zurückführen.

Außer Restaurationen dieser Gattung bringt Wagner nur noch zwei Vorschläge, welche, wenn man so will, den Charakter einer Verbesserung an sich tragen, obwohl auch sie aus dem Bestreben hervorgehen, zwei Momenten der Partitur zu größerer Wirkung zu verhelfen. Im Scherzo der Sinfonie befindet sich eine Stelle (es ist dieselbe, welche Habeneck einst durch eine dynamische Schattirung zu verständlichen suchte), in welcher das Motiv der Holzbläser durch die Wucht des ganzen Streichorchesters erdrückt wird. Hier hat Wagner für eine Verstärkung des Motivs durch Hörner gesprochen und dabei wohl richtig bemerkt, daß Beethoven, wenn er sein Werk noch hätte hören können, gewiß selbst eine Aenderung in der Instrumentation vorgenommen hätte. Endlich schlägt Wagner vor, in der bekannten schwierigen Cadenz der vier Solostimmen einen

Tact der Tenorpartie etwas zu vereinfachen, damit der Eintritt der Triolenfiguration sich besser abhebe.

Diese Bemerkungen zur neunten Sinfonie sind der Inhalt eines Aufsatzes, den Wagner im April 1873 für das „musikalische Wochenblatt" *) geschrieben hat. Er ist mit der unverkennbarsten Verehrung für das Genie Beethovens abgefaßt, und zwar von einem Mann, dem, wie verschieden auch sonst über ihn gedacht werden kann, als Dirigenten wohl von allen Einsichtigen die unbedingteste Bewunderung gezollt wird. Wenn also Jemand, dem die Geheimnisse des Orchestrirens vielleicht mehr als irgend einem anderen Musiker vertraut sind, sich in einem außerordentlichen Fall erlaubt, Restaurationen von geringem Umfang in dem angedeuteten Sinne zu unternehmen, so heißt das nicht Beethoven „übermalen" oder ihn verunglimpfen. Die Entrüstung wäre nur dann am Platz, wenn Wagner an Beethovens Gedanken oder auch nur an seiner beabsichtigten Farbengebung eigenmächtig geändert hätte. Wäre Gounod gegen eine Correctur Wagners zu Felde gezogen, die er sich bei Gelegenheit einer Aufführung der Eroica in Wien herausgenommen, so wäre er im Recht gewesen. Dort ließ Wagner die viel besprochene, aber in den Stimmen, aus denen Beethoven jene Sinfonie selbst dirigirt, als authentisch nachgewiesene Tremolosecunde der Geigen in der Mitte des ersten Satzes in die Terz verwandeln. Das ist nicht zu rechtfertigen. Jene „Secunde" ist der Uebermuth eines Genies, welches von Bizarrerien nicht frei war. Die

*) Musikal. Wochenblatt 1873. Nr. 14.

Modificationen einiger, nach unseren jetzigen Orchestermitteln als verblaßt oder unzureichend instrumentirt erscheinenden Stellen der neunten Sinfonie, sind nur von der Pedanterie zu beanstanden.

Hiemit ist natürlich nicht gesagt, daß Jedermann berufen wäre, die alten Meister nach seiner Façon selig zu sprechen. Man muß eben etwas sein, um sich dergleichen erlauben zu können. Die Frage nach dem Recht und der Grenze der Retouche ist nicht juristisch zu beantworten. Es ist wohl nur die Angst vor dem Chaos, welche die meisten Köpfe auf die Seite grundsätzlicher Ablehnung stellt. Wir haben denselben Angstschrei über das Ende aller authentischen Kunst vernommen, als man zuerst wagte, die Beethoven'sche Fuge aus dem russischen C-dur-Quartett vom ganzen Streichorchester spielen zu lassen. Diese Fuge, nicht jede, verträgt die Massendarstellung, und gewinnt durch sie nur an Größe und Eindringlichkeit. Wollte man die Fuge im ersten Satze des Cis-moll-Quartetts auch nur von acht Spielern vortragen lassen, so wäre es entsetzlich, weil sie für vier Individuen gedacht ist. Restaurationen hat es schon früh gegeben. Bekanntlich hat Mozart den „Messias" neu instrumentirt. Bach hat sich mit seiner veralteten, durch die Entwickelung der Instrumente und der Instrumentationskunst überholten Orchesterschreibweise von jeher alle nur denkbaren Veränderungen gefallen lassen müssen. In neuester Zeit hat Robert Franz, einer der tiefsten Bachkenner, durch seine Bearbeitungen Bach'scher Werke den Widerspruch der Buchstabengläubigen erregt. Wer diese Arbeiten kennt, wird über die Macht einer Geschicklichkeit erstaunt sein, welche

Bach'schen Geist, ohne ihn im geringsten zu fälschen, mit unseren so viel geschmeidigeren Orchestermitteln auszudrücken verstand. Mag man an einer einzelnen Wendung doch immerhin mäkeln: das Ganze ist mit solcher Verehrung, solchem Verständniß für Bach ausgeführt, daß man das orthodoxe Grauen nicht versteht, welches die Strenggläubigen dabei befällt. Ist es denn nicht vernünftiger, eine Clarinenstimme, die für ganz andere Trompeten geschrieben war, als sie jetzt üblich sind, in unsere heutige Orchestersprache zu übertragen, als sich ihren gequälten Syllabus vorstammeln zu lassen? Heißt es im Bach'schen Geiste handeln, das auf unseren Instrumenten Undarstellbare der Gefahr der Lächerlichkeit aussetzen? Gesetzt, die Tenorstimme könnte sich in ihrem Wesen ähnlich wie ein Bach'sches Instrument verändern, würde man Anstand nehmen, die für sie geschriebene Partie nach Maßgabe ihrer veränderten Natur umzugestalten? Wenn die Vortragsmittel einer Zeit hinfällig und von einer anderen überflügelt werden, wird es immer erlaubt sein, jene durch diese zu ergänzen. Es ist die Aufgabe eines feinen Kopfes, die alte Patina dabei so wenig wie möglich zu zerstören.

Eine viel schwierigere Frage bleibt die der Restauration verloren gegangener Theile, der Vollendung unfertig gebliebener Werke, endlich die Frage der Kürzungen. Die Geschichte des Demetriusfragmentes und des Mozart'schen Requiems haben gelehrt, wie schwer es ist, im Geiste eines Anderen fortzuarbeiten. Ebenso peinlich ist die Bestimmung, wo das Recht der Abbreviatur einzutreten hätte. Der ganze instrumentale Franz Schubert würde mit geringen Ausnahmen

durch verständige Kürzungen gewinnen. Man denke nur an die C-dur-Sinfonie, aus deren Andante ganze Blätter der Partitur herausgeschnitten werden könnten, ermüdende Wiederholungen, die nur in die Wagschale werfen, was längst gewogen war. In den Oratorien Händels und Bachs, namentlich des ersteren, hat sich das Recht der Ausscheidung, insbesondere in der Ueberfülle von Arien, längst als Nothwehr herausgestellt. Drama und Oper stehen gewohnheitsgemäß unter dem Zeichen der Scheere. Der Himmel bewahre uns vor einem musikalischen Joh. Ballhorn, der Beethoven für ein Hofconcert zurechtstutzt; er bewahre uns aber auch vor Säulenheiligen, die in jeder ausgebesserten Hornstimme ein Majestätsverbrechen gegen den Genius einer Partitur erblicken.

F. Mendelssohn-Bartholdy

und die Gesammtausgabe seiner Werke.

Bei einer Gesammtausgabe ist die erste Frage die nach ihrer Berechtigung. Ist eine künstlerische Erscheinung so mächtig, daß wir sie als Totalität, mithin auch in ihren flüchtigsten und anscheinend unwesentlichsten Lebensäußerungen zu begreifen verlangen, so wird ein Gesammtbild ihrer Leistungen zur Nothwendigkeit. Eine solche Zusammenstellung ist eigentlich eine Biographie ohne Worte. Nur muß die Summe und Kraft der epochemachenden Werke eines Mannes groß genug sein, um für die schwächeren, als Entwickelungsstufen, Theilnahme zu erwecken. Kein künstlerisches Wirken setzt sich aus Werken gleichen Ranges zusammen. Neben bahnbrechenden wird es immer andere geben, denen die Spürkraft des genialen Instinktes fehlt. Aber wie lehrreich können sie als durchgehende Noten eines bedeutungsvollen Accordes sein! Um ein höchstes Beispiel zu wählen: welchen Einblick in das Privatleben Göthe'schen Geistes gewähren nicht die vielen gelegentlichen Arbeiten, welche uns ein großes Genie im Lichte des Werkeltags zeigen. Auch ein Lorbeerhain kann seine kleine Welt der Blumen und des Epheus haben, an der wir uns erholen um seiner Größe willen.

Wir haben in Gesammtausgaben bisher nur Beethoven, Bach und Händel. Mozart ist im Erscheinen, Haydn und Gluck*) fehlen noch, ebenso Schubert und Schumann. Daß der letztere namentlich folgen wird, sobald ein Abkommen mit den verschiedenen Verlegern getroffen oder das Verlagsrecht verfallen ist, unterliegt keinem Zweifel. Er ist als der romantische Zeitgenosse Mendelssohns ganz unerläßlich. Beide Männer, obgleich der denkbar größte Gegensatz im Punkte des Naturells und des künstlerischen Ideals, gehören zu einander fast wie Göthe und Schiller. Es ist unmöglich über einen von ihnen zu sprechen, ohne den andern zu berühren. Indem die Natur diese beiden Männer von gleichem Ernst, gleicher Würde und gleicher Reinheit schuf, scheint sie, nicht ohne Anflug von Humor, sich ihres unerschöpflichen Reichthums an Phantasie haben rühmen zu wollen. Die Werke Rob. Schumanns herauszugeben, wäre die nächste dankenswerthe Aufgabe, welche sich die Breitkopf & Härtel'sche Verlagshandlung zu stellen hätte. Es darf bei solcher Gelegenheit voll ausgesprochen werden: ohne Männer solcher Art, welche mit großartiger Energie dem höchsten buchhändlerischen Ideal, die Werke ihrer Nation in würdigen Ausgaben herzustellen, mit Aufbietung aller geistigen und pekuniären Hilfsmittel nachstrebten, wäre unsere Literatur übel daran. Leider wissen wir Deutschen unseren Dank dafür nicht wie die Engländer abzutragen. Bei uns rechnen es die gebildeten

*) Eine Publikation der Gluck'schen Opernpartituren ist durch den Tod einer Pariser Dame, deren Hochherzigkeit das Unternehmen zu verdanken war, leider unterbrochen worden.

und wohlhabenden Leute noch nicht zu ihrer Ehre und Pflicht, solche Ausgaben zu besitzen. Wir kommen wohl Verarmten und Abgebrannten zu Hilfe; daß es aber eine Wohlthätigkeit gegen unser nationales Schicklichkeitsgefühl wäre, unseren verarmten Privatbibliotheken durch würdigere Ausstattung zu Hilfe zu kommen, das bedenken wir nicht.

Bei einer Gesammtausgabe Beethovens und Bachs kam die Frage der Ausscheidung einzelner Werke in Wegfall. Die Zahl ihrer unbedeutenden Arbeiten ist verschwindend klein. Es konnte sich also nur um die Unterscheidung bei ihnen handeln, was authentisch sei, und was nicht. Schwieriger war es schon bei Händel. Alle seine verschollenen Opern und so manches der Zeit deutlich Verfallene zu drucken, hat vielleicht seine Bedenken gehabt. Um der Größe des Mannes willen entschied man sich aber auch bei ihm für Vollständigkeit. Ich hoffe in Folgendem nachzuweisen, daß auch Mendelssohn das Anrecht auf eine allgemeine, nicht blos ausgewählte Sammlung seiner Werke erheben kann, und daß, wenn man einige Frühwerke und Posthuma ausnimmt, das Gewichtsverhältniß seiner bleibenden zu seinen vergänglichen Arbeiten völlig zu seinen Gunsten spricht. Ich verstehe dies freilich mehr im moralischen, wie quantitativen Sinne.

Wenn von dem Genie gesagt worden ist, daß es eine Art göttlichen Wahnsinns sei, so würde man auf den ersten Blick einem so gesunden und normalen Kopf wie Mendelssohn dasselbe abzusprechen geneigt sein. Jene räthselhaften, über alles Begreifen herausragenden Eingebungen, wie sie bei Beethoven vorkommen, wird man vergeblich bei ihm

suchen. Man hat sich zu helfen gemeint, indem man einen Unterschied zwischen Genie und Talent machte, jenem mehr die Intuition, diesem mehr die Application zuschreiben wollte. Die Grenze liegt aber durchaus im Quantitativen. Ohne Eingebungen, ohne die Fähigkeit etwas Neues zu gestalten, ist auch kein Talent denkbar; denn sich aller vorhandenen Elemente bemächtigen und aus ihnen eklektisch ein nur durch Mischung und überraschende Verwendung hervorgegangenes Werk hinstellen, nennen wir noch nicht Kunst. Wir kommen dem Problem viel näher, wenn wir verschiedenartige Grade der schöpferischen Phantasie annehmen. Vergleichen wir einmal die Hebriden- mit der Coriolanouverture. Wie verschieden die Welt der Fingalshöhle von der Coriolans! Dort die begründet faßlichen Bewegungen eines außerordentlichen Menschen, hier Götterschmerz und ein Gestalten, welches jeden Versuch, uns auf ein gleiches Niveau zu heben, zurückweist. Beethoven hätte aber mit all seiner Größe ein Stück wie die Hebriden nicht schreiben können. Er gleicht dem Hochwald, wo Alles zum Himmel strebt, zu riesigen Maaßen sich ausdehnt und die Natur in Urlauten redet. Mendelssohn war mehr einem wohl gepflegten Parke ähnlich. Er gehörte wie Mozart zu jenen Sonntagskindern der Kunst, in deren Wiege die Anmuth des schön Menschlichen und die schicksalbeschwörende Macht des Bescheidens gelegt war. Ihm gaben die Sterne der eigenen Brust Licht und Leitung genug. In ihm musicirte mehr der Trieb eines harmonisch und universell gebildeten Mannes, welcher mit den mannigfachsten tonkünstlerischen Begabungen unfehlbaren Geschmack und unfehlbaren Kunstverstand vereinigte.

Auch jene spontanen Laute, welche uns, wie bei Schubert, mit dem naiven Ungestüm eines schönen Naturereignisses ergreifen und das Erfinden vollkommen als göttlichen Proceß erscheinen lassen, waren seiner Harfe versagt. Das Schicksal hatte ihm einen grundgescheidten Vater, vortreffliche Anleitung, künstlerischen Instinkt, eine fast kindliche Verehrung vor Gesetz und Sitte, und eine von Weber und Schubert frisch aufgeschlossene Welt der Romantik gegeben, in die seine leicht erregte, von anmuthiger Werdelust erfüllte Seele sich rasch einzuleben wußte. Alles Autodidaktenthum war ihm erspart geblieben; er lernte das Handwerk seiner Kunst von Grund aus, wie es Wenige seitdem gelernt haben. Schwierigkeiten verjüngten seinen Willen; er war nicht der Mann des Verzagens und der Verzärtelung, und ein in unseren Tagen so traurig hochmüthiges sich früh Reifsprechen war nicht seine Sache. Die Natur hatte ihm hohen Sinn für schöne Form, ohne jeden Beigeschmack von Pedanterie gegeben. Dieser ihm angeborene Gestaltungssinn war vielleicht nur eine andere Form seines Pflichtgefühls, seiner unbegrenzten Verehrung alles wahrhaft Tüchtigen und Bewährten. Jedenfalls war er der glückliche Einsatz, dem er so manchen Gewinn zu verdanken hatte. Erscheinung ist Form. Eine Kunst ohne sie kommt über das Embryonische nicht hinaus, oder sie endet orthopädisch. Wir sehen es in der Natur: je höher ein Geschöpf, desto ausgebildeter seine Organe. Es war damals noch die schöne Zeit, wo man als Kind anfing und als Genie endete. In unseren Tagen wird dieses Gesetz nicht immer mehr festgehalten. Man findet es pikanter, als Genie zu debutiren, um seine Tage im Findelhaus zu beschließen.

Gesunde Menschen pflegen meist einen übersichtlichen und naturgemäßen Bildungsgang zurückzulegen. Wenn man die geniale Frühthat der Sommernachtstraum-Ouverture ausnimmt, so erscheint die Entwickelung Mendelssohn's ganz folgerecht. Man kann die Jahresringe an seinem Wachsthum zählen. Er ist auch hierin, wie in vielen anderen Beziehungen, das absolute Widerspiel Schumann's. Ich wüßte nicht, worin die Originalität Schumann's schärfer als in der ersten Periode seiner Claviermusik zum Ausdruck gelangt wäre. Hier erscheint er so vollkommen neu, so frei von jedem nachweisbaren Einfluß der Tradition, daß er sogleich den Eindruck eines Genies macht. Mendelssohn's Jugendarbeiten lehnen sich, wie die Beethoven'schen, mit einer Art von ängstlichem Nachahmungstrieb an die klassischen Muster an. Man möchte glauben, daß die Natur in ihrer künstlerischen Oekonomie gelegentlich von einer ironischen Ordnung der Jahreszeiten getrieben wird. So tritt sie bei Niels W. Gade in der ersten Sinfonie und der Ossianouverture völlig originell auf, verblaßt aber nach einiger Zeit zu allgemeineren Zügen. Auch bei Schumann hat der Herbst dem Frühling nicht Wort gehalten. Bei aller Verehrung vor der Faustmusik, der Peri, den Sinfonien, — mit Stücken wie dem Quintett, dem Carneval, der Kreisleriana, den Davidsbündlern, den sinfonischen Etuden können sie nicht wetteifern, denn hier weht der „Athem des ersten Schöpfungsmorgens". Mendelssohn wird mit jedem Jahre seiner Fähigkeiten mehr Herr. Ein Bildungstrieb ohne Gleichen entwickelt ihn zu immer höherer Meisterschaft. Er hatte nicht nur das Genie des Lebens,

sondern auch das des Sterbens. Seine letzte große That war der „Elias“, und ich bezweifle, daß er darüber jemals hinausgekommen wäre. Dann starb er, exact und klug, in der Stunde seines höchsten Ruhmes.

Mendelssohn's Leben umfaßt ungefähr die erste Hälfte unseres Jahrhunderts. Er war geboren 1809 und starb 1847. Man vergegenwärtige sich, in welche Zeit seine Bildung fiel. Als sich der Jüngling in ihm festigte, also um sein zwanzigstes Jahr, waren Goethe und Beethoven abtretende Gestirne. Schiller war todt. Nach dem Sturze Napoleons brach der Morgen eines Weltfriedens von seltener Dauer an. In der bildenden Kunst lebten Thorwaldsen und Rauch; von Schinkel fanden sich die letzten frischen Spuren. Weber, Boieldieu, Marschner beherrschten die romantische, Spontini und der aufsteigende Meyerbeer die große historische Oper. Cherubini lebte noch. Chopin und Schumann fingen bald darauf an, zuerst Verwunderung, dann Aufmerksamkeit zu erregen. In der romantischen Dichterschule wimmelte es von Talenten aller Art: Heine, Uhland, Lenau, Rückert, Chamisso, Tieck, Brentano, Arnim, E. A. Hoffmann, Eichendorff — welch berauschende Nahrung für einen beweglichen, nach Stoffen begierigen Componisten! Es war in seinen Willen gestellt, sich dem klassischen Hellenenthum Goethe's, Schinkel's, Thorwaldsen's anzuschließen oder mit den Romantikern in dem frisch blühenden Mährchenwald nach Wundern zu suchen. Ich habe die flüchtige Berührung des Knaben Felix mit dem großen Dichterfürsten in Weimar immer für providentiell gehalten. Mendelssohn war ganz die Natur, um den Eindruck des gewaltigen Mannes

unverlöschlich in sich zu erhalten. Das Durchsichtige, Reife, Krystallinische hat er von ihm. Von ihm auch die Fähigkeit, nicht über sein Vermögen hinauszugreifen, sich im Gemessenen wohl zu fühlen.

Während Mendelssohn nun in seinen Oratorien den unverkennbaren Eindruck der Renaissance macht, die alten Formen Bach's und Händel's nur erweitert und mit neuem Inhalt füllt, durch einen geistreichen Fürsten angeregt sogar Musik zu griechischen Dramen schreibt, versinkt er in der Sommernachtstraum-Musik, der Walpurgisnacht, den Hebriden in die bunteste Romantik, aber in eine, die mit der romantischen Schule wohl den Stoff, nicht aber die Behandlung gemein hat. Es fehlt das Ironische, Weltschmerzliche und Ueberspannte. Seine Elfen sind nicht symbolisch; sie entspringen, wenn man dies von einer Fiction sagen darf, unmittelbarer Anschauung. Es sind die Elfen Shakespeare's, ein concretes kleines Völkchen, das vom Kinde die Anmuth, vom Stern das Flimmernde, von der Blume den Schmelz, von der Lacerte die Beweglichkeit hat. Diese trippelnde Welt der Schalkhaftigkeit und des Humors mit ihren neckischen Maskenspielen und ihrem süßen Kindergeplauder treibt fast in allen Scherzi Mendelssohn's ihr Wesen. Solche Neigung war nichts Gelegentliches oder Zufälliges: sie saß tief in seinem Blut. Will man sie sich erklären — wir treiben ja den Luxus, Alles erklären zu wollen —, so glaube ich, daß der Trieb zum Zierlichen und kindlich Harmlosen, der so vorherrschend in ihm war, sich figürlich nirgends so gut zu dramatisiren wußte, als in der eingebildeten Welt des unendlich Kleinen. Wer jemals eine handschriftliche

Partitur Mendelssohn's gesehen hat, wird schon aus den Schriftzügen wissen, welche Sauberkeit des Geistes in ihr wohnt. Wie seine Manuscripte, so war auch sein Geist: ohne jede Rasur und Unsicherheit. Man betrachte die erste Seite der Sommernachtstraum-Ouverture. Wie zierlich hängen die Notenträubchen am Spalier, wie rein gestimmt läuten die Blumenglocken, welch thaufrische Klarheit ruht über dem Ganzen! Während Hoffmann, Brentano, Arnim im Grunde jedoch von den Creaturen abhingen, die sie machten, hat das Melusinen- und Sommernachtstraum-Mährchen in Mendelssohn's Leben seiner Realität keinen Eintrag gethan. Seiner harrten noch andere Aufgaben. Er mußte den Blumenstaub von seinen Händen schütteln, wenn er die Gestalten des Elias und Paulus herausmeißeln und ihre halb versunkenen Schatten wieder heraufbeschwören wollte. Hier mag ein Punkt betont werden, der durch magnetische Berührung mit einer Frage, die Viele unter uns mehr beschäftigt, als wir eingestehen wollen, zu einer wahren Calamität geworden ist.

Man hat versucht, bestimmte Eigenschaften von Künstlern auf ihren Glauben zurückzuführen. Natürlich handelt es sich hierbei nicht um den Werth einer Confession, sondern um das Racenthum. Convertirt Jemand, so ist sein Glaube nichts weiter als eine theologische Geschmacksache. Das Ererbte aber, die Summe des Habituellen und Angeborenen, das ist es, was gemeint wird. Das Judenthum gering zu schätzen, glaubte man sich schon geschichtlich berechtigt. Achtzehn Jahrhunderte haben den widerlichen Brand nicht zu löschen vermocht. Immer lodert er wieder auf, in letzter

Zeit auf musikalischem Gebiete. Man hat den Nachweis des Racenthums an den begabtesten Männern unter den Juden zu führen gesucht. Nun hat, wie jedes Gemeinwesen, auch jede Religion ihr Armen- und Krankenhaus, wo man die Hilflosen und Siechen hinschleppt. Eine ganze Religion aber für ein Hospital zu erklären, in welchem constitutionelle Krankheiten gepflegt werden, das ist unerhört. Was man dem Judenthum als einen Mangel seiner Gestalt nachweisen kann, das thue man immerhin. An einzelnen Erscheinungen desselben wird er sich gewiß wahrnehmen lassen. Auch ist ihm der höchste Ausdruck der Kunst, wie wir ihn beispielsweise in Rafael und Mozart feiern, gewiß unzugänglich. Man kommt der Wahrheit vielleicht nahe, wenn man dem Spontanen in ihm nur einen bedingten Raum anweist. Wir wissen, wie Heine's scheinbar einfachste Liebeslieder gefeilt und überarbeitet worden sind. Nun vergleiche man „du bist wie eine Blume" mit dem Uhland'schen „die linden Lüfte sind erwacht", oder mit einem Goethe'schen Gedicht. Es ist doch ein Unterschied, fast wie zwischen künstlichen und natürlichen Blumen; aber sie sind mit der auserlesensten Feinheit gemacht und ihr Parfum kommt oft dem Duft ganz nahe. Unter den christlichen Dichtern gibt es sehr viel unbedeutendere als Heine, die ihn aber alle an Naturlaut weit überragen, z. B. Storm und Osterwald. Hier ist offenbar die Grenze des Judenthums in der Kunst zu suchen. Eine Kunst besteht aber nicht bloß aus Eingebungen; sie bedarf der mannigfachsten Begabungen der Phantasie und des Verstandes, und hier ist es, wo der jüdische Geist den Ausfall an Spon-

taneität wieder einzubringen verstanden hat. In einzelnen Fällen hat das Individuum sich seines Racenthums und seiner schönheitsfeindlichen Elemente fast ganz zu entäußern gewußt, und Mendelssohn muß hier in erster Reihe genannt werden. Spuren davon finden sich in den aufgeregt redseligen Außensätzen einiger seiner Streichquartette und in den Finale's der Claviertrios, die zu dem Unerfreulichsten gehören, was er geschrieben hat. Aber was bedeuten solche Einzelheiten gegenüber dem Totaleindruck seines Schaffens? Man weise mir den Juden im „wir preisen selig dich" des Paulus oder im „siehe der Hüter Israels" des Elias nach. Wie hingegeben dem Dämon seiner Race erscheint dagegen Meyerbeer. Wohin man blickt, der speculative, melismatische Ausdruck eines nur auf den Effekt gerichteten Talentes. Kein Takt bei ihm, der in der heiligen Stille des Studirzimmers, der nicht im Angesichte des ganzen Publicums geschrieben ist. Welch ein fieberhaftes Fugiren seines Ruhmes, der ihm nicht vielstimmig genug erscheinen konnte! Wahrlich, wenn man von jüdischer Musik sprechen will — Meyerbeer hat uns die Berechtigung zu dieser fatalen Unterscheidung gegeben. Alles wirklich Ideale in der Kunst darf wohl, wie bei Seb. Bach und Palestrina, in einem gewissen Sinn confessionell sein, niemals aber die Physiognomie des Racentypus tragen. Man betrachte, mit welchem allgemein menschlichen Ausdruck Elias und Paulus zu ihrem Gott beten. Er ist, trotz alles testamentarischen Gewandes, nicht der Gott ihrer Väter, der alte starre Gott des auserwählten Volkes; er ist der begriffliche, philosophische Gott unserer Zeit, zu dem allein wir unser Gemüth noch in ein Ver-

hältniß setzen können. Ich möchte es so aussprechen: Mendelssohn hatte ein dunkles Gefühl, daß seine Abstammung dem künstlerischen Ideal, das er verfolgte, nicht hilfreich sei. Er verstand es, sich ihrer Mißlichkeit zu entziehen, ohne ihre großen Vorzüge zu opfern. Daher die merkwürdige Verbindung in ihm von Temperament und Grazie, die es beherrscht. Daher der blendende Zauber seines Vortrags, welcher von Flunkerei so weit entfernt war. Daher die feine Berechnung in der Anwendung aller erlaubten Mittel, ohne jemals dem Raffinement zu verfallen. Was vom Orient in ihm geblieben, war nur der dunklere Teint, das feurigere Auge und der raschere Pulsschlag des Empfindens. Der hochmüthige Versuch, das Judenthum als ein der Kunst widerspänstiges Element zu schmähen, wird an ihm sicher zu Schanden werden. Die Frage in ihrer ganzen culturhistorischen Breite zu behandeln, ist hier nicht der Ort. Es genügt, von dem einzelnen Manne, der uns beschäftigt, den Bann christlicher Ueberhebung abzuwenden. Ich möchte lieber ohne jede Nothbrücke zu einem anderen Punkt in Mendelssohn's Natur übergehen, welcher interessant ist, ohne von so allgemeiner Tragik zu sein.

Goethe sagt einmal in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter": „auch das gehört zum Genuß an einem Werk der Einbildungskraft, daß wir ohne Forderungen genießen: denn sie selbst kann nicht fordern, sie muß erwarten, was ihr geschenkt wird; sie macht keine Pläne, nimmt sich keinen Weg vor, sondern sie wird von ihren eigenen Flügeln getragen und geführt." In diesen Worten ruht verschämt eines jener dichterischen Geheimnisse, welches

die Wurzel aller echten Kunst ist. Es richtet sich wie ein Januskopf nach zwei Seiten: der Genießende soll nicht fordern und von dem Dichter keine Forderung gestellt werden. Betrachten wir in diesem Lichte die meisten unserer modernen Kunstwerke — wie weit bleiben sie hinter dieser Anforderung des nicht Forderns zurück. Sie wollen etwas vorstellen, ohne es recht zu sein, verstimmen durch das Gewicht ihrer Ansprüche und lassen dem unmittelbar Genießenden keinen Spielraum der freien Auslegung. Ich spreche hier nicht blos von der übertriebensten Form dieses Zwanges, dem Programm, sondern von der unerfreulichen Nöthigung, uns mit den privatesten Seelenprozessen eines Autors zu beschäftigen. Es gibt psychologische Interna, welche künstlerisch nicht verwendbar sind. Es ist dasselbe Gesetz, welches dem Maler verbietet, einen Fieberparoxismus oder eine Hautkrankheit zu malen. Goethe hat es gewagt, im „Clavigo" eine Schwindsüchtige auf die Bühne zu bringen, und in der bekannten römischen Büste des Aesop sind die Attribute des Verwachsenseins sichtlich angedeutet. Aus solchen Ausnahmen, die noch dazu mit dem größten Takt behandelt sind, wird Niemand auf eine Regel schließen wollen. Schon die Benutzung des Wahnsinns im Drama zeigt am deutlichsten, wo die Grenze liegt. Nur da ist er zulässig, wo er, wie bei Lear und Ophelia, als unvermeidliche pathologische Consequenz eines tragischen Seelenaffektes denkbar ist. Ein von Haus aus Wahnsinniger wäre künstlerisch ein unmöglicher Stoff. Nun meine ich, daß es auch unfruchtbare und häßliche Gemüthsregungen gibt, mit denen die Kunst sich nicht beschäftigen sollte. In der Musik

ist es Mode geworden, zu Stoffen wie Lear, Faust, Manfred, Hamlet, Ouverturen zu schreiben; Stoffe, die, wenn man nicht ein großer Mann ist, in der gefährlichsten Weise dem Zerfahrenen und Ungesunden Vorschub leisten. Mit welchen Forderungen soll hier genossen werden, und — man verzeihe die Inversion — mit welchem Genuß wird hier gefordert? Ist nun der Wahnsinn als Objekt schon ein mißliches Ding, wieviel schwerer ist er im Subjekt zu ertragen. Was sollen uns geistige Verrenkungen, unter denen Musiker ihren Seelenschmerz vortragen? Jeder Schmerz ist ein Unglück, aber nicht jeder ein Kunstobjekt. Beethoven in seiner letzten Zeit und Schumann haben vielfach ungünstig gewirkt. Man posirte wie sie, ohne zu ahnen, daß man es nur bis zur Grimasse brachte. Ich gestehe ganz aufrichtig, daß ich in der „schönen, blauen Donau" von Strauß viel mehr richtig gewollten und getroffenen Kunstsinn wahrnehme, als in all den Zerrbildern einer aufgebauschten modernen Romantik. Mendelssohn würde nicht anders geurtheilt haben. Ein Walzer von Strauß erfüllt Alles, was man von dieser Musikgattung fordern kann. Er sprudelt von Erfindung und guter Laune, und ist von dem bestrickendsten klanglichen Reiz. Ich habe nicht nöthig, mich literarisch oder ästhetisch auf ihn vorzubereiten wie auf eine Michel Angelo- oder Dantesinfonie; ich brauche mich auf keine Art von Münzregulirung bei ihm einzulassen: was er mir gibt, kann ich augenblicklich in Fleisch und Blut umsetzen. Und das ist es, was wir auch von der Kunst verlangen: Stoffwechsel. Was ich mir in keiner oder doch nur in der gewaltsamsten Weise zu eigen machen kann, was, statt mich

zu gesunden, mich an ein fremdes Zwangs- und Krankenlager ruft, das gehört nicht in den Tempel der Kunst. Mendelssohn war über diesen Kernpunkt künstlerischen Wesens von erstaunlicher Klarheit. Nimmt man eine einzige Richtung aus, die gleich berührt werden soll, so kehrte sein untrüglicher Kunstverstand nur in diejenigen Kreise künstlerischen Empfindens ein, welche darstellungswürdig und erfreulich waren. Er hat, obwohl er der Erfinder der Ouverture zu bestimmten dichterischen Vorwürfen ist, den überspannten Erbanspruch, welcher der Musik aus der illegitimen Verbindung mit ihrer Natur fremden Vorstellungen erwuchs, auf seinen Pflichttheil gesetzt. Die poetischen Stoffe, welche ihn anregten, trugen die Musik eigentlich schon latent in sich, so: Meeresstille und glückliche Fahrt, Melusine, Fingalshöhle, Walpurgisnacht, Sommernachtstraum. In der kleinen Erfindung des Titels: „Lieder ohne Worte" lag ein gut Stück ästhetischen Glaubensbekenntnisses. Es sollte damit gesagt sein, daß das instrumentale Lied keines Wortführers bedarf.

Welchen Erfolg diese empfindungsreichen, bald elegisch, bald munter gefärbten Tonstücke gehabt haben, ist allbekannt. Die ersten Hefte sind bei weitem die frischesten; nach dem fünften tritt Ermatten ein, wie überall, wo ein glücklicher Gedanke zu viel Nachkommen erhält. Schwerlich war es in Mendelssohn's Sinn, Alles, was sich von diesen Arbeiten in seiner Mappe fand, herauszugeben. Vielleicht wäre es eine höhere Pietät gewesen, auch manche andere Posthuma zu unterdrücken. Aber ich habe ein zu deutliches Gefühl von der Schwierigkeit, in einem Nachlaß wie dem seinen kritische

Unterscheidungen aufzuwerfen, als daß ich den Herausgebern irgend einen Vorwurf machen möchte. Nachlässe haben immer etwas Feierliches, und es ist schwer, sie mit nüchternem Verstande zu ordnen. Widerstrebte es nicht so sehr einem berechtigten Gefühl, so wäre es besser, dieses Geschäft von ganz unparteiischer Hand verrichten zu lassen, von einer Hand, welche kaltblütig ausscheiden würde, was dem Dank, zu dem ein großes Vermächtniß verpflichtet, nicht volle Ehre erwiese.

Mendelssohn's Thätigkeit hat fast alle Gebiete tonkünstlerischen Schaffens mit Erfolg berührt, die Oper allein ausgenommen. Ein früher Versuch in ihr, „die Hochzeit des Camacho", fällt in seine Werdezeit und kann keinen Anspruch auf Bedeutung erheben. Die „Heimkehr" war nur ein gelegentliches Liederspiel voll lyrischer Anmuth und einigem Humor, die „Lorelei" blieb unvollendet. Was wir von ihr kennen, ist auf der Bühne nicht recht zu denken. Die Oper verlangt vor Allem ein frisches Zugreifen, das mehr auf's Ganze als auf's Einzelne gerichtet ist. Auch scheint für ihre Pflege die Beschäftigung mit anderen Musikgattungen nicht förderlich zu sein. Nimmt man Mozart, Beethoven und Cherubini aus, so haben die eigentlichen Operncomponisten sich auf andere Kunstgebiete nur ganz vorübergehend eingelassen. In der Oper ist Alles anders als in der Kirchen- und Kammermusik: Composition, Pinselführung, Farbe. Man muß außerdem eine populäre Ader in sich tragen, muß wissen, wie ein Ding von der Masse aufgenommen und empfunden wird. Kurz, man muß mehr Volk als Individuum sein. So waren Weber, Auber,

Rossini, Boieldieu. Mendelssohn war für eine solche Aufgabe viel zu vornehm und abgeschlossen. Er lebte nicht in der Sphäre des Volks, sondern in einer ausgewählten Gesellschaft. Für ihn war das Oratorium eine viel gemäßere Form. Auch in der Kirche wird eine Wirkung auf die Allgemeinheit ausgeübt, aber sie ist anderer Natur. Sie addirt sich gewissermaßen nur zu einer Vielheit von Einzelwirkungen, während sie in der Oper sich umgekehrt zunächst an das Ganze wendet und das Individuum außer Betracht läßt. Schon was sich vor unseren Augen sinnlich abspielt, ist viel concreter und darum allgemeiner, als was wir erst mit Hilfe des Vorstellungsvermögens in uns zu innerer Anschauung bringen müssen. Das ist es aber nicht allein, denn verwischen würden sich diese Unterschiede auch nicht bei einer im Concertsaal wiedergegebenen Oper, oder bei einem auf der Bühne dargestellten Oratorium. Ein echter Operncomponist richtet seine Musik immer an eine Gesammtheit von Hörern. Bach hat in seinen Passionen sicher nicht daran gedacht. Er schrieb als Einzelner für Einzelne, diese mochen nun so zahlreich sein, als sie wollten. Es ist höchst merkwürdig, daß sich bei Händel diese Wirkungsgattungen mischen, da sein Oratorium von der Oper ausging.

Mendelssohn's Eigenthümlichkeiten sind in seinen großen Werken — ich rechne außer den Oratorien hierzu namentlich die Ouverturen, die Musik zum Sommernachtstraum, die Walpurgisnacht, das Octett, das erste Clavier- und das Geigenconcert —, so völlig zur Geltung gekommen, daß wir die Unvollendung seiner Oper schwerlich zu beklagen haben. Ein Werk von wirklich lebendiger, dauernder Bühnenwirkung

wäre die „Lorelei" kaum geworden. Sie hätte das Schicksal von Goethe's „natürlicher Tochter", Schumann's „Genoveva" Schubert's „häuslichem Krieg" gehabt, die man um ihrer Herkunft willen und wegen des literarischen Interesses, das sich an sie knüpft, von Zeit zu Zeit aufführt, ohne sie halten zu können.

Wird sich doch selbst die sogenannte „schottische" (Nr. III.) und „römische" (Nr. IV.) Sinfonie nicht dauernd in der Gunst des Publicums behaupten, weil Mendelssohn keine eigentlich sinfonische Natur war. Sie sind voll der reizendsten Details, und einzelne ihrer Sätze, wie die beiden Scherzi, verdienten wohl unsterblich zu sein. Aber es fehlt die Prägnanz in der Totalität, ohne welche es keinen dauernden Ruhm gibt. Eins wird ihnen aber in den Augen eines Jeden, der die Kunst als etwas Zusammenhängendes, sich Fortbewegendes zu denken gewohnt ist, als bleibendes Verdienst angerechnet werden, daß sie sich mit kluger Beschränkung von den titanischen Bahnen Beethoven's abzuwenden und in einer Region heimisch zu machen verstanden, welche von den Schauern des Größenwahns unberührt blieb. Mendelssohn hat nur einmal etwas unternommen, wozu seine Kräfte nicht ausreichten und nicht ausreichen konnten, und dieses eine Mal nur aus Verlegenheit. Ich spreche von der Musik zur „Antigone" und zum „Oedipus". Es ist bekannt, daß Mendelssohn diese Arbeiten auf den Wunsch Friedrich Wilhelm IV., aber ohne rechte Lust und Ueberzeugung, unternahm. Er war viel zu gescheidt, um nicht zu wissen, daß sich deutsche Musik nicht zu einem griechischen Drama schreiben ließe. Was wir von der Musik der Griechen

wissen — der ausgezeichnete Forscher Gevaert hat in seiner unlängst erschienenen „histoire et théorie de la musique de l'antiquité“ Alles mitgetheilt, was darin aufzufinden und zu enträthseln war — ist herzlich wenig; das aber wissen wir bestimmt, daß ihre Art den Chor musikalisch zu behandeln mit dem, was wir unter Musik verstehen, nicht die geringste Aehnlichkeit besessen haben kann. Im griechischen Sinne, mit griechischen Mitteln diesen Versuch zu wagen, war also unausführbar. Was blieb, als in unserem Sinne, mit unseren Mitteln den Wortlaut Sophokleischer Verse zu illustriren? Der König, von einem wunderlichen Wiederbelebungstriebe für alte Kunst ergriffen, beharrte auf seiner Idee. Es ist schwer, geistvollen Fürsten etwas abzuschlagen. Mendelssohn ging an die Arbeit mit aller Feinheit seines Geistes, aller Routine eines guten Philologen. Ich kann diesen Partituren gegenüber nie das Bild unterdrücken, als schmückte man eine antike Statue mit frischen Blumen. Auf „Antigone“ und „Oedipus“ folgte noch Racine's „Athalie“. Damit schloß glücklicher Weise die Reihe der königlichen Aufträge.

Man vergleiche den Eindruck, den solche geistreichen Arbeiten hervorbringen mochten, mit der Weltwirkung des „Paulus“ oder „Elias“, und man wird den Unterschied zwischen dem lebendig aus der Seele geborenen und dem erzwungenen Kunstwerk fühlen. In der „Antigone“ Alles berechnet, ausweichend, vorsichtig: hier kein taubstummer Takt, ein Leben voll erfrischenden Ueberflusses, ein pochendes Kraftgefühl, als schwämme ein jugendstrotzender Körper im labenden Wasser. Schon die Stoffe haben etwas vertraulich

Ueberwältigendes. Prophet und Apostel, in ihrer Größe so menschlich bewegt, im Zorn wie in der Liebe uns so verständlich. Die Macht der Chöre so durchsichtig stark, als läge von Händel's gewittergroßem Geist ein letzter, spät aufleuchtender Blitz darin. Und nun das Erschütternde unterbrochen von der Süßigkeit des Einzelgesangs, in welchem Innigkeit und Grazie sich verschwistern. Beide Oratorien sind der merkwürdige Beweis, wie eine anscheinend abgeschlossene und erschöpfte Kunstform durch Individualisirung wieder lebendig gemacht werden kann. Mendelssohn hatte das Studium Bach's durch Aufführung der Passion neu belebt, und aus solcher Belebung für sich selbst eine neue, auf Bach'schem Grunde ruhende Welt gestaltet. Seine Natur war durch und durch Renaissance. Man kann sich die Entwicklung unserer Kunst ohne seine Vermittlung fast nicht denken. Dies ist sein bleibendster Ruhm, den Niemand ihm mißgönnen wird, auch derjenige nicht, der für die Werke seines Genius ohne Zärtlichkeit ist. Als er auftrat, war es wie nach einer großen Campagne, die alle Hilfsquellen und Güter erschöpft hatte. Beethoven's Triumphzug glich in dieser Beziehung dem Napoleon's. Er hatte Kunstmittel und Kunstempfinden scheinbar bis auf's Letzte verbraucht. Man hätte glauben sollen, darnach käme das Nichts. Schubert wurde erst lange nachher anerkannt; er componirte zunächst für den kleinsten Kreis und seine Wirkung ließ sich damals nicht ermessen. Da trat Mendelssohn auf. Seine ganze Persönlichkeit, die vornehme und doch natürliche Art, sich einzuführen, machte den größten Eindruck. Zudem besaß er Alles, um sich rasch zur Geltung zu bringen.

Er componirte nicht nur, er spielte, lehrte, dirigirte. Er blendete schon durch sein persönliches Wesen. Und mit welch beispielloser Sicherheit ging er den ernsten Weg, den er für recht hielt, vorüber an allem Neid, an Schmeichelei, ja an Vergötterung. Wie oft wurde er unbequem, und wußte, daß er es wurde. Abtrünnigkeit war ihm ein fremder Begriff. Aus seinen Briefen, die jede Biographie ersetzen, kann man den ganzen Menschen herauslesen. Es gibt kaum etwas Reizvolleres und dabei Einfacheres, als sie. Schließlich ist der Mensch doch die Kunst. Wenn es Ausnahmen davon gibt, so sind sie mindestens unbehaglich, und wir werden, wie in einem übertriebenen Roman, das Gefühl des Unwahrscheinlichen nicht los. Alles Unwahrscheinliche aber ist absurd, weil es unser Urtheil irre führt.

In seinen Claviercompositionen, sowohl den „Liedern ohne Worte" als in den nach Umfang und Tiefe bedeutendsten, den „variations sérieuses", war es Mendelssohn nicht gelungen, einen eigenen Clavierstil zu schreiben, wie ihn Chopin und Schumann in so hohem Grade zu erfinden verstanden. Er liebte keine Neuerungen, wie er denn, so im Leben wie in der Kunst, ohne jedes revolutionäre Bedürfniß war. Er suchte seine Eingebungen in dem Gegebenen darzustellen, ohne von der Sehnsucht nach neuen Hilfs- und Ausdrucksmitteln beunruhigt zu werden. Für alles Experimentiren war er eine zu kluge und vorsichtige Natur, und wo er sich von solchen Neigungen hinreißen ließ, wie in den griechischen Dramen und dem „Lobgesang", auch meist nicht glücklich. Eine Mischung von Sinfonie und Cantate, wenn schon durch das mächtigste Vorbild zwiefach

angeregt, konnte seinem, reinliche Gliederung und Trennung der Disciplinen — man möchte hier fast sagen, der Kirche vom Staat — verlangenden Kopfe nicht frommen. So entstand ein Werk, in welchem man, bei aller erdenklichen Vorliebe für seinen Verfasser, sich aus dem Sinfonischen ins Chorische, und umgekehrt aus diesem in jenes hinübersehnt, weil jene großartige Rücksichtslosigkeit darin fehlt, mit der ein auf das Aeußerste losdringender Geist unbedenklich alle Vortheile wahrgenommen hätte. Wer mit so ungeheuren Mitteln, mit der Gemeinschaft zweier Elemente, von denen jedes einzelne für sich allein schon ausdrucksfähig genug ist, eine gewaltige, alles Hergebrachte übersteigende Wirkung erzielen will, muß von anderem Wuchs, anderem Leben und Sterben sein. Der „Lobgesang" ist eine wohl überlegte, feinsinnige Composition; warum sie aber nicht ganz Cantate geworden ist, bleibt uns unverständlich. Und das ist das Kriterium solcher Werke, daß wir, wie beim Finale der Beethoven'schen Chorsinfonie, eine andere Form absolut nicht zu denken vermögen. Fangen wir über sie zu brüten an, so hat die Berechtigung schon ihr halbes Spiel verloren.

Der Mangel eines eigenen Clavierstils verhehlt sich selbst in denjenigen Werken nicht, welche, wie die beiden Conzerte und das H-moll-Capriccio, durch die Natur des Vorwurfs darauf hindrängen. Aber eine Heiterkeit reinster Art bringt diesen Ausfall kaum zum Bewußtsein. Das G-moll-Conzert insbesondere ist unter allen nach-Beethoven'schen Arbeiten dieser Gattung wohl die glücklichste und liebenswürdigste. Sie stellt das Verhältniß zwischen Orchester und Clavier in ein so trauliches Licht, hält die schwere

Mitte zwischen einem, der musikalischen Dichtung und dem virtuosen Zweck gleichzeitig dienenden Genre so geistreich und scheinbar unbewußt ein, daß sie noch heute ein Muster für uns geblieben ist. Nur Schumann war es beschieden, in seinem Geiste ein Seitenstück dazu zu schreiben, denn das in seiner Art bedeutende Concert von Brahms gehört einer ganz anderen Gattung an. Es hat seit jener Zeit nicht an den vielseitigsten Bemühungen gefehlt, die Lorbeeren des G-moll-Concertes zu theilen. Neben sehr viel tüchtigen Arbeiten haben wir auf diesem schwierigen Felde die sinnlosesten Attentate gegen den guten Geschmack erlebt. Was ist von alledem geblieben? Nur dasjenige, was, wie bei Chopin wesentlich der Virtuosität als Folie diente, und die Liszt'schen Parforcestücke. Bei Chopin fehlte eine Grundbedingung, der Sinn für die orchestrale Partie. Seine Concerte sind nicht Duette zwischen Clavier und Orchester, sondern geistreich erfundene Clavierstücke, bei denen ein Orchester zufällig im Hintergrunde steht. Uebertroffen ist das G-moll-Concert nur einmal, und zwar von Mendelssohn selbst in seinem Violinconcert. Ich stehe nicht an, dieses Stück ganz in die vorderste Reihe seiner Leistungen zu rücken und es für eine der vollkommensten Schöpfungen zu halten, welche jemals aus der Werkstatt eines Musikers hervorgegangen sind. Im G-moll-Concert kann man vielleicht von einer ungleichen Höhe der einzelnen Theile reden. Das Mittelstück mit seinem sommerlich rosendurchglühten Ton überragt gewiß das Finale, welches der Spielseligkeit eines abschließenden Tonstücks wohl zu sehr die Zügel schießen läßt. Das Violinconcert ist von der ersten bis zur

letzten Note Kunst im höchsten Wortverstande. Nirgends Ermattung oder Abfall. Dem Genius des schönsten aller Instrumente gewidmet, scheint es durch ihn gegen alles Fehlen gefeit worden zu sein. Ganz unnachahmlich darin ist der Bund der Stimmungen. Der leise Anflug von Elegie, welcher dem ersten Satz ein so unvergleichliches Colorit gibt, wird im zweiten zur ausklingenden Schwermuth, der man das Tröstliche ihrer Endlichkeit zwischen den Zeilen abhört, bis hinter der weggeworfenen Maske der seligste Kinderjubel losbricht. Wie das Alles erfunden, empfunden, ausgeführt, mit welcher Grazie alle Ausdrucksmittel bis zu ihrem reifsten Genügen herangezogen worden, davon kenne ich in der musikalischen Literatur kein zweites Beispiel. Mit dem Beethoven'schen Werke gleicher Gattung muß hier jeder Vergleich abgelehnt werden. Es ist von ganz anderer Art, größerer Machtfülle, größerem Stil. Aber was würde aus unserer Kunst, wenn wir Alles geringschätzen wollten, was nicht Beethoven oder Mozart gliche? Mendelssohn war eben so weit entfernt, mit seinem G-moll-Conzert an das Beethoven'sche Es-dur zu rühren, als es ihm eingefallen ist, dem unsterblichen Violinconzert des Meisters ein ebenbürtiges an die Seite setzen zu wollen. Sich die Miene größeren Gebahrens zu geben, wäre ihm gewiß besser wie den Anderen gelungen. Ich denke, was in seiner Macht lag, solchen Schein des Anspruchs von sich abzuwehren, hat er durch den völlig veränderten, bescheidenen Ton, den er anschlug, unzweideutig ausgedrückt. Die ungeheure epische Kraft Beethoven's besaß er ja ganz und gar nicht. Er war Lyriker, aber mit einem für einen solchen sehr entwickelten

Gestaltungsvermögen, welches seinen geistigen Bewegungen oft zur glücklichsten plastischen Versinnlichung verhalf. Wie köstlich ist das Melusinenmärchen vorgetragen, und welche tonmalerische und erzählende Kunst liegt in „Meeresstille und glückliche Fahrt!" Dies letztere Stück mit seiner entzückenden Einleitung scheint mir geschrieben zu sein, den Streit über das Bildliche in der Tonkunst mit all seinem Spuk zum Abschluß zu bringen. Die Musik, neben der Poesie die bewegteste unter den Künsten, ja eigentlich die Kunst des bewegten Klanges, kann, wo es sich nicht blos darum handelt, auf einen Laut den instrumentalen Reim zu finden, nur Bewegtes schildern. Will sie die Ruhe malen, so bleibt ihr nichts als die Schilderung des minder Bewegten, also eine Modifikation der Bewegung oder die Fermate, d. h. ein momentaner Verzicht auf sie. Erscheinungen ohne Bewegung ist sie außer Stande in Tönen auszudrücken. Gestalt und Farbe gehören mithin der bildenden und beschreibenden Kunst an. Wollte sie auch nur das Große oder Kleine, Helle oder Dunkle, Weiche oder Rauhe schildern, so müßte sie nach Allegorieen in der Bewegung suchen. Wenn man Tongeschlechter wie dur und moll mit hart und weich bezeichnet, so ist das nur im allgemeinsten Sinne zutreffend, denn man kann erfahrungsgemäß sehr weich in dur und sehr hart in moll sein. Ich will hier nur an die Anfänge der F-dur- und C-moll-Sinfonie von Beethoven erinnern. Etwas Weicheres wie der Beginn der ersten und das Es-dur-Thema im ersten Satz der zweiten ist nicht zu denken. — Das Goethe'sche Gedicht war also eine sehr glückliche Folie für die Musik. Wie sich aus der brütenden Stille des

Wassers das Wellenspiel erhebt, wie die leisen Hauche zum Winde anschwellen, der das Schiff glücklich in den Hafen treibt, das ließ sich, ein klingend bewegtes Bild, im Orchester vortrefflich ausdrücken. Auch die Schlußsignale möchte ich vertheidigen. Ein Tonmärchen, und das soll es doch sein, darf schon am Schluß dem alten Vorrecht der Märchenerzähler, drastisch und mit einem kleinen Tusch zu schließen, treu bleiben — es versteht sich, wo er wie hier hingehört.

Wie sehr bei der Ouverture zu einem bestimmten Stoff derselbe begünstigend oder hemmend mitwirkt, sehen wir am besten an der „Ruy-Blas"-Ouverture. Der Componist konnte sich entweder für den Stoff nicht erwärmen, oder dieser versagte sich der musikalischen Behandlung; genug, dem sonst fein ausgesonnenen Stück ist etwas Frostiges und Unvermitteltes geblieben, wovon Mendelssohn's vier große Ouverturen nicht die geringste Spur zeigen. Ihre drei Themen sind mehr nach einander, als ineinander gewebt, und die stete Berührung mit einer so äußerlichen, unglaubwürdigen Dreieinigkeit thut auf die Länge nicht wohl.

Wollte man aus den Conzertprogrammen der letzten zehn bis fünfzehn Jahre eine Scala Mendelssohn'scher Werke, proportionirt nach ihrer abnehmenden Anziehungskraft, entwerfen, so würden sich, da der öffentliche Cultus einer Kunst ein ziemlich sicherer Gradmesser ihrer allgemeinen Werthschätzung ist, daraus Wahrnehmungen herleiten, die als statistische Argumente werthvoll wären. Die Stimme des Volks ist zwar nicht immer die Stimme Gottes, am wenigsten, wo es sich um aufsteigende Gestirne handelt: sie ist es immer

bei absteigenden. Es ist sehr schwer, einer neuen Kunstweise die Herzen der Menschen zu gewinnen, aber es ist nicht leicht, wieder von ihnen freigegeben zu werden. Zu der süßen Macht der Gewohnheit tritt das eigene Grauen, welches bei conservativen Menschen jeden Geschmackswechsel begleitet. Wo im Kunstleben ein Nachlaß an Befriedigung zu spüren ist, kann man mit Sicherheit eine wirkliche Erschöpfung voraussetzen. In unserem Kunstbeharren lassen sich, wie in den meisten Ehen, nacheinander drei Grade unterscheiden: enthusiastische Liebe, gewohnheitsgemäße, etwas gelockerte Theilnahme, Entfremdung oder Uebersättigung. Nur zu wenigen Erscheinungen halten wir bis an's Ende den ersten Grad ein. Der Zauber verblaßt, wir fühlen uns von Eindrücken ermüdet, die uns abnutzen, ohne unseren Verbrauch durch Ersatz auszugleichen. Endlich beginnen wir die Fortsetzung unserer Hingebung für einen Akt der Gutmüthigkeit zu halten, womit jedes Verhältniß innerlich abgeschlossen ist. Im Familienleben haben wir wohl Pflichten: in der Kunst sind sie ohne große Bedeutung und Folge.

Betrachten wir unter solchem Gesichtspunkt die Werke Mendelssohn's, so werden wir einen großen Theil seiner Kammermusik in die angedeutete zweite Kategorie versetzen müssen. Die Abnahme derselben auf den Programmen, namentlich in allen fortschrittlichen Kreisen, ist nachweislich. Trios, Cellosonaten, ja selbst die Musik für Streichinstrumente verlieren, mit geringen Ausnahmen, von Jahr zu Jahr mehr in der Theilnahme des Publicums. Die Erklärung liegt offenbar in der zu geringen Widerstandskraft ihrer Eleganz gegen den nach tieferem Mark strebenden Geschmack unserer

Zeit. In sämmtlicher Kammermusik Mendelssohn's sind die beiden Mittelsätze fast immer reizvoll, viele unter ihnen von unvergänglicher Schönheit. Anmuth und Schwermuth, die beiden Sphären, in denen sich Scherzo und liedmäßiges Adagio am liebsten bei Mendelssohn bewegen, standen ihm in solchem Maaße zu Gebote, daß er immer mit ihnen zu rühren vermochte. Seine Anmuth ging zu gleichen Theilen aus dem künstlerischen Denken und dem Gemüthe hervor: daher ihre universelle Wirkung. Der erste Satz kränkelt häufig an einem weltmännischen Pathos, welches durch die Gesprächigkeit und Leutseligkeit des letzten übel verläumdet wird. Nun lassen wir uns gern zwei artige Kinder gefallen, insbesondere, wenn sie durch verschiedenartiges Temperament uns zu reizen verstehn: sind sie aber von gar zu beweglichen und eingreifenden Eltern umgeben, so bleiben wir doch auf unserer Hut. So ist es mit der Mendelssohn'schen Kammermusik: es gibt immer eine Auseinandersetzung mit der Familie. Ausnahmen, wie gesagt, gibt es freilich, so das Octett, das Es-dur-Quartett u. a.; recht wurzeln wollen die Stücke als Ganzes aber nicht mehr.

Was ist es mit dieser Vergänglichkeit? fragen wir uns unwillkürlich. Müssen wir uns hier nicht wieder der Goethe'schen Verse erinnern, welche Hanslick in seinem jüngsten Buche so glücklich citirte?

„Schuf ich doch, sagte der Gott, nur das Vergängliche schön."

Gewiß, es gibt Dinge, welche wir wie „Thau" und „Blumen" um ihrer Vergänglichkeit willen nur noch schöner finden. Aber der Dichter läßt sie „sich weinend von Jupi-

ters Thron“ wegwenden. Verblühen und verwehen zu sehen, was unsere Seele einst ganz erfüllte, was sie wie Ewigkeiten einzuschließen vermeinte, es ist ein herbes, herbstliches Gefühl. Aber die Geschichte der Kunst rauscht von welken Blättern. Nicht Alles in ihr ist zeitlos, wie das Immergrün; und es wäre thöricht

. . . . nach Ewigkeiten zu verlangen,
wo Alles schwindet, was angefangen.

Wer sagt uns, ob, was unserem Denken heute noch als ewig erscheint, nur weil wir den Zeitpunkt seiner Endlichkeit nicht berechnen können, nach hundert Jahren nicht schon zu den Todten geworfen ist? Die Zeit ist ein Grab, in das Alles zuletzt versinkt, das Leben aber wird des Neugebärens nicht müde und zieht seine geheimnißvollen Kreise weiter und weiter. Vergessen wir nicht, daß der für alle Zeiten gelebt hat, der den Besten seiner Zeit genug gethan. Die Mission des Einzelnen ist nur ein Bruchtheil der Mission Aller. Den Nachklang unseres Wirkens, — mag das Gesetz der Resonanz ihn doch immerhin reguliren.

Bei dem Zweck, der mich leitet, kann es nicht meine Absicht sein, mich über alle Einzelheiten Mendelssohn'schen Wirkens zu verbreiten. Was er im Liede, im einstimmigen wie mehrstimmigen geleistet, wie tief diese Arbeiten, beispielsweise die „im Freien“ zu singenden Lieder für gemischtes Quartett noch im Volke wurzeln, ist allbekannt. Auch eine Analyse der Sinfonien und Psalmen bleibe ich absichtlich schuldig. Ich sehe in ihnen mehr Werke der höchsten und liebenswürdigsten Intelligenz, als solche, die dem Componisten eine Stelle unter den Ersten seiner Nation bereitet

haben würden, wenn sie nicht von so viel mächtigeren begleitet gewesen wären. Im Zusammenhange mit diesen werden sie immer auf unsere Dankbarkeit zu zählen haben. Man halte mir diese wie manche andere Freimüthigkeit zu Gute, denn es ist schwer, bei einem so allgemein entworfenen Bilde sich der tieferen Begründung an diesem oder jenem Orte zu enthalten. Nur darin bin ich wohl der Theilnahme aller Orientirten und Wohlgesinnten gewiß, daß die überhand nehmende Geringschätzung eines Meisters, welcher, wie wenige Musiker, von den denkbar reinsten und gesundesten Trieben geleitet wurde, mit allen Waffen der Kritik bekämpft werden muß. Unsere heutige Musik würde in vieler Beziehung eine normalere sein, wenn sie ihm in der Macht und Klarheit seiner Ideale nacheifern wollte, worunter natürlich nicht zu verstehen ist, daß man seine Wendungen und Eigenarten geistlos copiren soll. Copie ist immer schlimm, selbst wo das Vorbild ein richtiges ist, weil sie Armuth beweist. Etwas Anderes ist es, zu erkennen, welches Streben, welcher Wille uns zu erziehen geeignet sind, an welchem Beispiel wir ein noch in der Gährung begriffenes Kunststreben aufzurichten und zu befestigen haben. Eine gute Hälfte künstlerischen Ringens ist sittlicher Natur. Wehe einer Kunst, die dies vergißt!

Unterschätzung Mendelssohn'scher Kunst war übrigens schon früh üblich. In Leipzig wurde in der Zeit, als Mendelssohn und Schumann zusammen an dem neubegründeten Conservatorium lehrten, von den jüngeren Tonkünstlern eine fast fanatische Abgötterei mit Schumann getrieben. Ein gewisser H. Hirschbach gründete damals, unter dem Namen

„Repertorium", eine Musikzeitung, welche als Hauptzweck die grenzenloseste Mißachtung Mendelssohn's verfolgte. Jeder Jüngling mit langen Haaren und kurzem Gesicht ließ darin seine Unzufriedenheit mit ihm aus. Hirschbach selbst componirte, und schrieb Quartette mit poetischen Devisen. Eins führte das Motto: „es möchte kein Hund so länger leben". Der unzufrieden quartettirende Mann ist denn auch bald gestorben, das „Repertorium" lebte nur kurze Zeit. Auch erinnere ich mich hier einer Anekdote, welche mir der verstorbene A. B. Marx als Zeuge erzählte. Als Mendelssohn die Sommernachtstraum-Ouverture geschrieben hatte, erschien er eines Tages mit seiner Partitur bei Spontini. Spontini wohnte damals auf dem Gensdarmenmarkt in Berlin. Nachdem das Spiel beendet war, führte er den jungen Componisten ans Fenster, wies auf einen der bekannten beiden Thürme und sagte: „c'est très joli, mon cher. Mais il vous faut des idées grandes, comme cette coupole là." Wo sind jetzt die großen Ideen Spontinis, wo seine „Nurmahal", sein „Cortez", seine „Olympia"? Hören wir doch selbst die „Vestalin" nur noch mit gemischtem Vergnügen. Und die kleinen Ideen des Sommernachtstraums? . . . .

Die Breitkopf & Härtel'sche Ausgabe umfaßt neunzehn, nach Gattungen gesonderte Serien. Die kritische Revision liegt in den Händen von Jul. Rietz, einem unserer gewiegtesten Musiker und Freunde Mendelssohn's. Die Ausstattung hält jene schöne Mitte zwischen Pracht und Einfachheit, durch welche sich die früheren Gesammtausgaben der berühmten Verlagshandlung ausgezeichnet haben.

Das Bühnenfestspiel in Bayreuth.

Ein Unternehmen, an dessen Zustandekommen der Zweifel berechtigt schien, dessen Größe und Eigenart in der Geschichte der Kunst nicht seines Gleichen findet, ist mit der Pracht und dem Zudrang, deren sich die Schöpfungen seines Urhebers erfreuen, in Bayreuth zur Ausführung gelangt. Die Absonderlichkeit des für das Bühnenfestspiel erkorenen Locals, die langjährige Erwartung, welche durch einen immer wieder hinausgeschobenen Termin in Spannung gehalten wurde, die Schwierigkeit, so viel Kräfte ersten Ranges für längere Zeit auf einen Punkt zu concentriren, die Kostspieligkeit der Anlage, welche zu ganz ausnahmsweisen, wunderlichen Betheiligungsformen geführt hatte, endlich die Kostspieligkeit der Theilnahme — dies Alles, hätte man denken sollen, würde sich zu unübersteiglichen Hindernissen aufgethürmt haben. Nicht die Reclame, so erfinderisch und betriebsam sie gewesen ist, nicht das wachsende Ansehen Wagner'scher Kunst, deren Gipfel man in der Nibelungenmusik erwartete, nicht die gemeine Neugierde der Massen haben Bayreuth zu Stande gebracht, sondern der Wille und die Energie eines genial ausgestatteten, in allen Bezügen ungewöhnlichen Menschen. Wie viel Gunst

dem Unternehmen auch durch die Hülfe eines Königs und vieler einflußreicher Parteigenossen zu Theil geworden ist, ohne den beispiellosen Glauben an seinen Stern hätte Wagner den großen Gedanken seines Lebens niemals in solcher Form zum Ausdruck gebracht.

Wie einst an das Passionsspiel in Oberammergau, wird sich eine kleine Literatur an Bayreuth knüpfen. Man wird es von hundert Punkten betrachten, vergöttern, verunglimpfen, vielleicht lächerlich machen. Die Kärrner haben zu thun, wenn Könige bauen. Sich einzubilden, daß in all dem Lärm Muße und Sinn für die Stimme eines Einzelnen, und vermuthlich Vereinzelten, übrig bliebe, wäre der Wahn eines Thoren. Jeder Kritiker hat aber einen kleinen Kreis von Lesern, die auf ihn hören, und wäre es auch nur, um ihn zu widerlegen. Ich führe dies entschuldigend an, weil Niemand mehr als ich von der Schwierigkeit durchdrungen sein kann, über das Bayreuther Festspiel ein Urtheil abzugeben, das mehr wäre, als der Reflex eines persönlichen Geschmacks.

Der Stoff zum „Ring des Nibelungen" umfaßt das Leben mehrerer Generationen. Er mußte daher, zumal er an Situationen überreich ist, in einzelnen Dramen behandelt werden. Hieraus entstand die Nothwendigkeit einer vierabendlichen Zertheilung, welche der Dichter leicht hätte weiter ausdehnen können, wenn er der Oekonomie menschlicher Receptivität mehr Rechnung getragen hätte. Der Verkehr mit Göttern und Heroen hat ihn die Durchschnittsgrenze menschlichen Auffassungs- und Sättigungsvermögens überschreiten lassen. Kann man einen Dichter für die Wahl

seines Stoffes verantwortlich machen, und man sollte es doch, so entstehen hier zunächst zwei Fragen: welches Verhältniß zu ihm als solchem können wir fassen, und ist er musikalisch? Wir haben es mit einem uralten, halb mythologischen Sagenkreise zu thun, der bis an die Edda-Lieder reicht. Aus ihnen und dem gewaltigsten altdeutschen Epos ist er uns mehr oder weniger bekannt. Sagenhafte Götter, zu denen wir, obwohl sie unseres Stammes, kaum so herzlich stehen wie zu den griechischen; Heroen und Bastarde, aus der Verbindung von Göttern mit schönen Weibern hervorgegangen; ein Geschlecht von Riesen und Zwergen, welches ihnen bald willfährig, bald feindlich ist; ein anderes Geschlecht, noch schwerer zu bestimmen, das der Rheintöchter und Walküren, im Wasser und auf dem Rosse lebend, — kurz, eine Wesenheit, nicht ohne wild poetischen Reiz, wohl fähig, durch die rechte Kunst eine traumhafte Bedeutung für uns zu gewinnen, aber doch nur eine solche; der große Mittelpunkt jedoch, der Mensch, fehlt und mit ihm das Menschliche. Wo es sich geltend macht, wie in Sieglinde und Siegmund, in Siegfried und Brunhild, ist es versetzt mit einem übermenschlichen Beigeschmack, oder veruntreut durch die Unverständlichkeit einer uns fremden Sittlichkeit. Fragwürdig in ihrem Handeln wie in ihrem Denken erscheinen Götter und Helden. Nur Fricka ist die verhängnißvolle Rolle zugefallen, Hüterin der ehelichen Treue zu sein, unter Verhältnissen und an einem Ort, wo Ehebruch und Blutschuld nicht naiv wie bei den griechischen Göttern, sondern im Bunde mit mystischen Regungen getrieben werden. In allen übrigen Gestalten treten Rechtsempfindungen nach unseren Begriffen

nur cursorisch auf. Kraft und Stolz, List und Rache, Habsucht und Sinnlichkeit sind die treibenden Motive. Ein Vertragsbruch, wie ihn Wotan begeht, bestraft sich zwar durch die sittliche Logik der Thatsachen, aber auch nur durch diese. So bricht die Götterdämmerung, das Ende der Götter herein, ohne daß wir in ihr mehr als das Product einer aus Willkür und halbwüchsiger Großartigkeit heraufbeschworenen Katastrophe erkennen können.

Im Nibelungenliede geht es vielleicht ebenso unsittlich her, aber es fehlt die Beize der Wagner'schen Reflexion. Auch sind Rohheit und Sinnlichkeit in epischer Form nie ganz so schlimm wie in dramatischer, weil die Erzählung einer unsittlichen Handlung niemals die Deutlichkeit der dargestellten erreicht.

Das Mißlichste aber ist die Verbindung solchen Stoffes mit einer Kunst, welche, nach jenem göttlichen Barbarenthum geboren, kein Ausdrucksmittel für sein natürliches Idiom besitzt. Hierzu kommt, daß Wagner's Musik die modernste von allen ist. Bei ihrer unruhigen Chromatik, ihrer modulatorischen Freizügigkeit und ihrem antiplastischen Wesen eignet sie sich für nichts weniger als eine Schilderung von Ereignissen und Zuständen, denen immer etwas Martialisches und Riesenhaftes anhaftet. Alle Gestalten der Edda und der Nibelungen sind starkknochig, und gerade am Knochengerüst fehlt es der Wagner'schen Musik. Sie sucht diesen Mangel durch eine rastlose Beweglichkeit auszugleichen, aber Knochen bleiben Knochen und lassen sich durch kein noch so fein ausgebildetes Nervensystem ersetzen.

Wagner hat das Mißverhältniß zwischen seinem altdeutschen Stoff und seiner neudeutschen Musik noch durch ein anderes Mittel zu mildern versucht. Aehnlich wie in den Nibelungen und alttestamentarischen Dramen Fr. Hebbel's hat er, wenn auch nicht mit dem rücksichtslos umbildenden Geiste des genialen Wiener Dichters, doch durch starke Transfusion mit seinem eigenen Blut die alten Gestalten verjüngt. Ob aus dieser Vermischung ein Gewinn für die Dichtung erwachsen ist, bleibt problematisch. Ein großartiger Zug, größer als in irgend einem seiner früheren Bücher, geht aber unzweifelhaft durch seine Nibelungendichtung. Scenen, wie die erste Begegnung zwischen Sieglinde und Siegmund, die Zersplitterung des Götterspeers durch Siegfried, das Erscheinen Wotan's unter den Walküren, Brunhilden's feuerbestatteter Schlaf und ihr Erwecken durch Siegfried, sind poetisch und von erstaunlich dramatischer Wirkung. Leider starren wieder alle vier Dramen von Ziererei im Ausdruck und verrenkten Wortstellungen: oft ist es, als hätten die Sätze kranke Gelenke. Liest man eine Weile in den Büchern, so gewöhnt man sich gezwungen an Ton und Charakter des Ausdrucks. Schlägt man sie aber auf gut Glück auf, so ist man jedesmal betroffen von der in ihnen herrschenden Unnatur. Die mit Alliterationen und alterthümlichen Wendungen reich gesegnete Sprache erinnert mich immer an das alte französische Wort: „on n'est jamais trahi que par ses amis.“ Es entspringt aus dieser unglückseligen Freundschaft mit sinnlichen Klangreizen nicht nur eine Wirkung von einfacher Häßlichkeit: diese

Häßlichkeit hat Relais genommen, sie bleibt von einer erschreckenden Frische.

Hierzu tritt ein schwül sinnliches Element von solcher Naturwärme, daß die Vermuthung nicht fern liegt, Wagner's Gefühl für das Schickliche wäre stark bei der Zügellosigkeit seiner Enharmonik zu Gaste gewesen. Es ist nicht zu sagen, was er beispielsweise in der Liebesscene zwischen Siegfried und Brunhild wagt. Alle Einzelheiten einer erwachenden Sinnlichkeit werden mit dem Raffinement des gewiegten Kennerthums gegeben. Auch ist es zu beklagen, daß die Schimpfworte Siegfried's gegen Mime und die derben Schlüpfrigkeiten zwischen Alberich und den Rheintöchtern nichts von der modernen Umbildung geerbt haben, welche der Dichter den Charakteren Einzelner zugewandt hat. Gehört das auf eine Bühne, welche den Anspruch erhebt, der Welt ein neues Kunstzeitalter zu bringen? Der Illusion Wagner's, in der Nibelungen-Tetralogie dem deutschen Volke ein nationales Kunstwerk von tief erregender, weithin treffender Macht gegeben zu haben, wird man schon aus einem anderen Grunde als dem, daß das deutsche Volk niemals in Bayreuth sitzen wird, entsagen müssen: die geringe Bedeutung, welche Wotan's, Brunhilden's und Siegfried's Schicksale noch für uns haben, wird durch seinen, wenn auch noch so genialen Versuch, ihnen durch die Musik neues Leben einzuflößen, nicht in solchem Grade gesteigert, wie es geschehen müßte, wenn sie den so viel vertrauteren Gestalten unserer deutschen Sagenwelt, zu denen wir von Jugend auf ein natürliches Verhältniß haben, Stand halten sollen. Der Nibelungenmythus scheint mir außerdem vor-

herrschend epischer Natur. Man vergleiche Wilhelm Jordan's Arbeit mit den dramatischen Vorgängern Wagner's, Hebbel und Geibel, und man wird diesen Unterschied lebhaft fühlen. Im Nibelungenliede handeln die Personen nur, sie reflectiren wenig oder gar nicht. Ein Drama aber ohne psychologische Motivirung wäre ein bloßes Puppenspiel. Das geistige Adergeflecht muß also durch den Dichter hineingemalt werden, wobei der Querstand zwischen dem einfachen Intervall der Handlung und dem alterirten ihres Commentars, wenn ich mich dieses musikalischen Bildes bedienen darf, nie vermieden werden kann. Die Figuren im Nibelungenliede haben ferner alle etwas Ueberlebensgroßes und setzen den Dramatiker schon räumlich in die größte Verlegenheit. Das Epos spielt gewissermaßen im Freien: wie groß man auch sei, man stößt nicht gegen die Himmelsdecke. Eine Figur wie Siegfried, im Epos glänzend und gewaltig, wird im Drama schwer beweglich, wenn nicht grotesk. Sie bedarf, wenn sie nicht eingeengt erscheinen soll, eines unendlichen Hintergrundes. Sie ist außerdem nicht recht musikalisch. Wagner muß dies gefühlt haben, denn die Vogelscene, nach meinem Gefühl so gar nicht im Charakter der Gestalt, wenigstens nicht in solcher Ausdehnung, ist dem Bedürfniß des Musikers entsprungen, ihr ein lyrisches Moment abzugewinnen. Wie viel glücklicher sind die früheren Stoffe Wagner's, selbst der zu erwartende „Parcival", gewählt, die durch ihr romantisches Helldunkel, durch das in ihnen Verhüllte und Unausgesprochene der Musik so viel Spielraum gewähren.

Es ist bezeichnend, daß die extravaganteste aller Bühnenschöpfungen auch musikalisch mit einem Einfall beginnt, dem in der musikalischen Literatur an Kühnheit wohl nichts an die Seite zu stellen ist. Das Vorspiel zum „Rheingold" hebt mit einem Es-dur-Dreiklang an, welcher 135 Tacte währt*). Nur wenige durchgehende Noten unterbrechen seine drakonische Tonalität. Erst im 136sten Tacte verwandelt er sich in den Quartsextaccord von As-dur, so daß diese gewöhnlichste aller Ausweichungen wie eine neue Welt erscheint. Aber ebenso bezeichnend ist es, daß Wagner durch die erstaunliche Magie seiner Steigerungskraft, statt uns durch die Eintönigkeit eines barock festgehaltenen Accordes aufzureiben, das Gefühl der Wasserbewegung, welche er zeichnen wollte, bis zur Anschaulichkeit klar macht. Die namentlich von ihrer dichterischen Seite bis zum Ueberdruß besprochene erste Scene Alberich's und der Rheintöchter hat meiner alten Vermuthung, daß sie auf der Bühne schwer denkbar sei, trotz ihrer meisterhaften Darstellung nicht ganz Unrecht gegeben. Der fortgesetzte Anblick dieser, zu unfreiwilligem Schwimmen verurtheilten Jungfrauen, theilt unser Empfinden in ein dramatisches und mechanisches. Man wird von dem, was hier vorgestellt werden soll, immer wieder durch den Gedanken an den Apparat abgezogen. Wie genial die Aufgabe von der decorativen und technischen Seite, namentlich beim Beginn der Scene, wo alles noch in dunklen Nebel getaucht war, auch gelöst worden ist: bis zur natürlichen Täuschung hat man einen Vorgang nicht führen können, an

*) Das tiefe Es der Contrabässe hatte man, abweichend von der Partitur, durch eine 16füßige Orgelpfeife verstärkt.

dessen Phantastik alle Darstellungsmittel erlahmen mußten. Ich will hier gleich vorweg bemerken, daß, so unvergleichlich einzelne Theile und Seiten der Gesammtausstattung waren, sie überall hinter den Ansprüchen des Dichters geblieben ist, wo dieselben über die durchschnittliche Leistungsfähigkeit der Bühnenmittel hinausgriffen. Dies gilt namentlich von der zoologischen Abtheilung der Ausstattung. Die Schlange, in welche sich Alberich verwandelt, der Lindwurm, mit dem Siegfried kämpft, die Haidschnucken vor Fricka's Wagen, — ich glaube nicht, daß man jemals trostlosere Nürnberger Spielwaarenkunst gesehen hat. Hierzu zähle ich auch Brunhilden's Pferd, dessen militairfrommer Indifferentismus schlecht zu der Vorstellung von „Graue", dem durch die Lüfte sausenden Schlachtroß der Walküre, paßte. Hatte man die Rosse der Walküren überhaupt gestrichen, so hätte man consequent sein und diesen letzten Repräsentanten einer verhaltenen Gattung auch opfern sollen. Denn eben so gut, wie man im dritten Act der Walküre von den Familienverhältnissen derselben hört, ohne den „Braunen" und die „Graue" zu sehen, ebenso gut durfte in der Abschiedsscene Brunhilden's und Siegfried's „Graue" wegfallen.

In der optischen Behandlung war überall zuviel gethan. Auch in „Nibelheim" und „Walhall" ist der Wechsel der Beleuchtung wohl nicht von so krankhafter Geschäftigkeit. Im „Rheingold" hören die bald roth, bald blau erleuchteten rasselnden Wasserdämpfe, welche jedes Piano im Orchester bedecken, fast nicht auf. Am unverständlichsten war mir die grelle Beleuchtung von Personen, die sich im tiefsten Dunkel befinden sollten, und das an das gröbste Circusballet

erinnernde rothe Licht, mit welchem Wotan die Gottheit von Brunhilden's Stirn küßt. Im ergreifendsten Augenblick ein Kuß mit einem Circonflex! Wie ist es möglich, das platt Lächerliche solcher Hilfsmittel nicht zu fühlen?

Schön und mit dem feinsten Sinn erfunden waren Costüme, Waffen und Geräthe. Wie vortrefflich z. B. die Charakterisirung der Riesen, der hellen Gestalten Siegmund's und Siegfried's, der dunklen Hunding's und Hagen's. Nur der Galanteriedegen, welcher „Nothung" vorstellen sollte, den man sich lieber als einen von zwei Händen geschwungenen Flamberg denkt, und der Goldschmuck Fricka's waren verfehlt. Man kann doch nicht gut fragen, ob Gold nicht auch zu Frauengeschmeide sich eignet, wenn man mit Schmuck aus diesem Metall überladen ist. In Decorationen war nicht mehr geleistet, als wir durch unsere Hofbühnen, und namentlich durch die „Meininger", zu sehen gewöhnt sind. Solche Fels-, Wald- und Wasserlandschaften haben wir in jeder Feerie. Am stimmungsvollsten erschienen die Schmiede Siegfried's und das Haus Hunding's mit der riesigen Esche und dem behaglich breiten Herd. Die Leistungen des Maschinisten waren durchaus mittelmäßig. Um hier nur Eins anzuführen: wo hat man jemals einen Regenbogen von so unwahrscheinlicher Spannung gesehen, wie den, über welchen die Götter in ihre Burg schreiten? Gibt man einmal Regenbogen, so muß man ihn wölben, wie er sich zu wölben pflegt, nicht aber ihn zu einem winzigen Segment einschrumpfen lassen.

Wenn ich den Eindruck schildern soll, den das „Rheingold" als Ganzes auf mich gemacht hat, so kann ich nur sagen, daß er ebenso complicirt war, wie die Mittel, die ihn hervorzurufen in Bewegung gesetzt waren. Dieselbe landschaftliche Unruhe, welche aus der Tiefe des Rheins auf freie Bergeshöhen steigt, um wieder in die finsteren Klüfte Nibelheims herabzusinken, liegt in der Partitur, welche wie ein musikalisches Farbenspectrum wirkt. Aber das soll sie ja, wird man sagen, weil sie nur die Auslegerin der dichterischen Absichten sein will. Mag es denn sein; nur glaube ich, Wagner hätte, wenn er die Geschichte der Wälsungen vorführen wollte, bei seinem Alles umfassenden Geist auch für ein Geschlecht von Wälsungen sorgen müssen, dem er sie erzählt. Die menschliche Constitution, ich nehme die Species der Wagnerianerin hier natürlich aus, hat nicht die Nervenkraft, einen $2^3/_4$stündigen Act von so aufregendem Inhalt zu ertragen. So etwas kann man wohl componiren; anhören, ohne Unterbrechung anhören, kann man es nicht. Ich bin ein ziemlich kaltblütiger Beobachter künstlerischer Zustände, und lasse mich nicht leicht durch Voreingenommenheit über die Natur einer Wirkung täuschen. Eine Ermattung jedoch, wie ich sie nach dem „Rheingold" in der überwiegenden Mehrheit des Publicums wahrgenommen zu haben glaube, war mir fremd. Was war dagegen die Erschöpfung, welche ich nach den „Meistersingern" und „Tristan" erlebt hatte. Dort gab es doch noch Discussion; man haderte, ärgerte oder begeisterte sich. Hier vollständige Auflösung, Nerventod. Fragen wir uns, ob bei der Fülle Wagner'scher Begabung eine solche Niederlage abzuwenden nicht in seiner

Macht gelegen hätte, so können wir unzweifelhaft sagen, daß schon eine Eintheilung in zwei Acte, die vor der ersten Erscheinung Walhall's, oder nach der Ueberwältigung Alberich's sehr gut möglich gewesen wäre, viel gemildert hätte. Aber die Rücksichtslosigkeit, und zwar nicht nur die gegen das Publicum und die Ausführenden, die Rücksichtslosigkeit gegen sein eigenes Genie ist Wagner's unseliges Erbtheil. Welche Fülle großartiger Gedanken birgt dieses „Rheingold", obwohl es das schwächste der vier Dramen, eigentlich nur der Exponent der Nibelungentrilogie ist. Welche Hoheit ruht in dem Walhallmotiv, welch plätschernd kühler Zauber in dem der Rheintöchter, welch derbe Kraft in dem der Riesen! Wie ist der listige Loge (beiläufig gesagt, die gelungenste Figur des Dramas) fein charakterisirt, wie ehrbar würdig die Gestalt Fricka's! Aber es fehlt an jeder Interpunction. Wie Nebelbilder greifen die Scenen in einander; man hat das Gefühl, als führe man mit einem Jagdzug durch die schönste Landschaft. Ein Eindruck überholt den anderen; das Bessere wird der Feind des Guten. Von der letzten Weisheit aller Kunst, wie alles Lebens, der Beschränkung, hat Wagner nichts gelernt. Nichts wird zurückgehalten, nichts eingedämmt, allüberall das unleidliche „tel est mon plaisir", und neben dem größten dramatischen Gefühl nicht der geringste dramatische Tact. Wo Ruhe eintreten sollte, Bewegung, wo Alles zum Abschluß drängt, Zaudern. Statt vieler hier nur drei Beispiele. Wenn Siegfried den Lindwurm tödtlich getroffen hat, entspinnt sich zwischen Beiden ein Gespräch, von dem ich nicht weiß, ob es im ganzen Hause Jemanden gegeben hat — die

Wagnerianerin selbstverständlich immer ausgenommen —, der das Lächerliche desselben weniger stark empfunden hätte, als ich. Als Siegfried bei den Gibichungen landet, begrüßt er die ihm entgegeneilenden Gunther und Hagen nicht etwa gleich, obwohl sie ihm gegenüberstehen, sondern Wagner hält es für dramatischer, acht Tacte Musik einzuschieben, ein kleiner, aber völlig nutzloser Aufschub, der die Darsteller zur Verzweiflung bringt. Am schlimmsten ist Wotan's und Mime's Frage- und Antwortspiel im ersten Acte „Siegfried's". Eine Form der Ermittelung, die an das rührende „Was ist das?" des Catechismus erinnert.

„Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung" stehen, ich will nicht sagen musikalisch, aber dramatisch weit über dem „Rheingold". Dies gilt namentlich vom ersten Act der „Walküre", dem Vollendetsten, was Wagner überhaupt geschaffen. Für mein Gefühl concentriren sich in ihm alle Mächte des Wagner'schen Genius ohne einen seiner Mängel. Alles ist knapp, nobel und empfindungsvoll. Was von Feinheit und Anmuth in seiner Seele wohnt, hier ist es vereinigt. Die kurze, vortrefflich orientirende Einleitung, ein Meisterstück charaktervoller und doch discreter Illustration, das Auftreten des ermüdeten Siegmund, seine erste Berührung mit der Schwester, die Dazwischenkunft des finsteren Gatten Sieglinden's, das mälige Aufflammen der Liebenden bis zu dem herrlichen Liebesgesang und dem Hereinbrechen des Lenzes — ich wüßte nicht, wo sich in der Literatur Wagner's etwas fände, das sich diesem Act an maaßvoller Schönheit vergleichen ließe. Wir haben es außerdem, wenn auch mit einem zwiefach schuldvollen, so doch mit einem durchaus

menschlichen Verhältniß zu thun. Wir hören keine Runensprüche, keine Nornenweisheit, kein Walkürengewieher; wir sind den ewig gespreizten Wotan los, diese unglücklichste aller Figuren, welche in ihrer anspruchsvollen Redseligkeit an die schlimmsten Momente König Marke's und des Landgrafen erinnert.

Der zweite Act wäre musikalisch vielleicht auf der Höhe des ersten, könnte er um ein Drittel gekürzt werden. Es sind herrliche Momente darin, so die stolze Erhebung, mit der Fricka von Wotan den Eid erzwingt („deiner ew'gen Gattin heilige Ehre schirme heut ihr Schild"). Es ist räthselhaft, warum wir in dem nun folgenden Gespräch Wotan's mit Brunhilde das ganze „Rheingold" recapituliren müssen. Brunhild muß allerdings von diesen Vorgängen unterrichtet werden; warum aber nicht in der gedrungensten Kürze? Was ist die Folge solchen Mangels an dramatischer Schärfe? An den Höhepunkt des Acts, das Begegnen Brunhilden's und Wotan's über den Kämpfenden, gelangen wir mit stumpfen Nerven. Wenn man sich als einen Dramatiker der höchsten Gattung hinstellen und den Anfang der Kunst, oder doch einer neuen Kunst in dies Bühnenfestspiel verlegen will, so muß man sich vor dramatischen Velleitäten hüten, die man selbst einer Birch-Pfeiffer übel nehmen würde.

Der dritte Act beginnt mit dem bekannten Walkürenritt. Ich glaube, daß über den Werth weniger Stücke die Meinungen so auseinander gehen werden, wie über dieses. Es geht durch die Wagner'sche Kunst bei allem Idealismus der Grundabsicht ein stark realistischer Zug. Das Aeußerste

hatte sie bisher im Venusberg des „Tannhäuser“ und in der Prügelscene der „Meistersinger“ gewagt. Hier haben wir einen Fasching zu Pferde. Ich bin überzeugt, daß es Wagner's bewußte Absicht gewesen ist, den Gesang hier bis hart an die Grenze des Wieherns zu führen. Mit Wasserfarben ließ sich der wilde Naturtrieb dieser Rossebändigerinnen nicht malen; es wurde also die ganze Meute im Orchester losgelassen. Eine wilde Jagd von stöhnenden Tuben, prasselnden Raketensignalen, schrillen Piccoloflöten, kreischenden Geigen wird in die Luft geschleudert. Es ist nur eine Frage der Rüstigkeit, ob man daran Geschmack findet.

Prachtvoll ist die nun folgende Scene zwischen Wotan und Brunhild. Das Erdbebenhafte ist hier ganz an seinem Platze. Der Bässe Grundgewalt wird von unterirdischen Schauern durchrieselt. Wie des Gottes Zorn endlich beschwichtigt wird, wie er der Wehrlosen Schlaf durch den Feuergürtel, die „wabernde Lohe“, schützt, das ist von einer Großartigkeit, welche die vorangegangene Ermüdung und Unzufriedenheit zum Schweigen bringt. Es ist das Versöhnende an Wagner, daß er in seinen großen Momenten für Alles entschädigt, worüber wir mit ihm gehadert.

Die erste Hälfte des ersten Actes „Siegfried's“ leidet wieder, wenn ich mich so ausdrücken darf, an dem Aggregatzustand der Wagner'schen Musik. Ich verstehe darunter den aus unendlich kleinen Partikeln geformten Zusammenhang ihres Körpers. Es entsteht hieraus eine atomistische Unruhe, ein Krieg Aller gegen Alle, eine Reibung der kleinsten Elemente, welche in Verbindung mit dem Mangel einer

erkennbaren Tonalität höchst abspannend wirkt. Die sonderbare Figur Mime's, welche zu erbärmlich und widerwärtig ist, als daß ihr gewaltsamer Humor uns versöhnen könnte, wird trotz der Rohheit, mit der Siegfried sie behandelt, kaum ein Gegenstand unseres Mitleids. Wir befinden uns ihr gegenüber kalt und rathlos. Was wir weder lieben noch hassen, weder bemitleiden noch lächerlich finden können, steht jenseits alles Menschlichen. Wagner scheint für das Komische und Langweilige ganz unzurechnungsfähig zu sein. Bei Mime scheint ihm eine Verbindung des Komischen mit dem Bejammernswerthen vorgeschwebt zu haben. Das Lächerliche aber zugleich in den Schutz unseres Mitgefühls zu stellen, dazu gehört bekanntlich sehr viel. Das konnte wohl Reuter; Wagner kann es nicht.

Siegfried's Gestalt, die in ihrem Naturburschenthum bis auf die, wie schon bemerkt, zu weit ausgesponnene Sentimentalität der Vogelscene vortrefflich gelungen ist (wie kann man einem solchen Recken Empfindsamkeit zumuthen?), hat in der ersten Scene einen Zug, der Franz Schubert's würdig wäre. Ich meine die Stelle, wenn er Mime verläßt, um wieder in den Wald zurückzulaufen:

„Wie der Fisch froh
In der Fluth schwimmt,
Wie der Fink frei
Sich davon schwingt:
Flieg' ich von hier,
Fluthe davon;
Wie der Wind über'n Wald
Weh' ich dahin.“

Das ist auch dichterisch schön. Der kleine naturalistische Zug steht in solcher Frische in Wagner's Werken vielleicht einzig da. Es folgt nun die oben schon erwähnte schlimme Scene zwischen Mime und dem Wanderer (Wotan) mit den gegenseitig an einander gerichteten Fragen. Wo sechs Fragen gestellt werden, kann ich wohl auch eine siebente wagen. Hat Wagner, als er diese Scene zum ersten Mal auf der Bühne dargestellt sah, denn nicht gefühlt, wie überflüssig und dramatisch unmöglich sie ist? Man kann ein sehr großer Mann und darum doch nicht unfehlbar sein. Man kann in der Stille des Arbeitszimmers, eingenommen von einer falschen Idee, solche Unmöglichkeiten schreiben. Man kann, wenn man sich sicher genug fühlt, die Partituren direct vom Schreibtisch in die Druckerei schicken, obgleich dies vor Wagner Niemand gethan hat, und ich es unter allen Umständen für falsch halte. Man kann den Sängern zumuthen, das Gewagteste zu lernen, noch ehe es erprobt ist. Dies Alles verstehe ich zur Noth. Einen solchen Irrthum aber nicht streichen, nachdem man seine Wirkung in der ersten Probe erfahren hat, oder, was noch schlimmer wäre, ihn nicht einsehen, das verstehe ich nicht. Diese leidige Unfehlbarkeit ist es, welche Wagner so oft um seine größten Wirkungen bringt.

Mit Siegfried's Rückkehr und seinen von Kraft strotzenden Schmiedeliedern haben wir wieder festen Boden unter den Füßen. Manche haben über zu viel Einzelheiten der Schwertfegerkunst geklagt. Ich finde die Scene so lebhaft erfunden und von so gewaltiger musikalischer Kraft, daß sie mir nicht zu lang erscheint. Wo Leben und Geist herrscht,

klagt man nicht gern über zu viel, am wenigsten, wenn man aus einer schläfrigen Gesellschaft kommt. Der zweite Act enthält als Hauptmomente den Kampf mit dem Lindwurm, Mime's Tod und das Gespräch mit dem Waldvogel. Letzteres ist ein Cabinetsstück poetischer Orchestersprache. Man meint, das Rauschen in den Zweigen zu hören, die labende Stille der Waldeinsamkeit zu fühlen, das schwingende Lied des Vogels von Ast zu Ast verfolgen zu können. Dazwischen vielstimmiges Rohrgeflüster, als träumte der Wind ein Wiegenlied. Ein lichtmüdes, seliges Versinken, nur von gedämpften Sonnenstrahlen heimlich getroffen und von Blumenduft umweht. Man staunt, welch ein Miniaturmaler Wagner sein kann. M. von Schwind hätte sich dieser Märchenscene nicht zu schämen brauchen. Wir vergessen darüber wie billig, daß sie, von Siegfried gespielt, viel Unwahrscheinliches hat.

Im dritten Act haben wir es zunächst wieder mit Wotan zu thun, der müde und ermüdende Gott wie immer auf seinen Speer gestützt. Die hakenartige Linie, welche Speer und Wotan unverbrüchlich beschreiben, wirkt fast wie die eines göttlichen Wachtpostens. Es folgt das Gespräch mit Erda, dem „ewigen Weib". Andere sind vielleicht glücklicher gewesen und zu einer klaren Vorstellung von Wala's Natur durchgedrungen. Es bleibt wohl nichts übrig, als sie auf Treu und Glauben des Dichters anzunehmen. Einer phantastischen Welt, wie dieser, muß man viel zu gut halten, und ich für meinen Theil bin gern entschlossen, der unwillkürlich aufsteigenden Frage, welche Daseinsform die hehre Frau wohl in der Zeit, welche zwischen ihr zweimaliges Auftreten fällt, geführt haben mag,

um des lieben Friedens willen nicht weiter nachzuhängen. Das wäre eine Aufgabe für den durchdringenden Geist des Herrn von Hagen.

Den Schluß des „Siegfried" bildet das hoch dramatische Begegnen Wotan's und Siegfried's, welches mit der Zersplitterung des Götterspeers endet, und die Erweckung Brunhildens, einer Scene von solcher Macht und sinnlichen Prägnanz, daß sie sich der genialen Exposition des ersten Actes der „Walküre" vollgültig an die Seite stellen kann. Auf den Wechsel der Stimmungen und ihrer Klangfarben versteht sich keiner wie Wagner. Man erinnere sich der Erscheinung der Wartburg mit dem Pilgerchor nach dem Venusberge. Wer es nicht gehört hat, kann sich keinen Begriff von dem Rausch machen, der sich nach dem Abgange Wotan's des Orchesters bemächtigt. In dem Maaße, als sich Siegfried der Felsenwildniß nähert, in der Brunhild schläft, schlagen die lodernden Flammen aus dem Orchester immer höher auf. Wärmer und wärmer wird die Gluth, bis jedes Instrument mit flackernder Lohe brennt. Wunderbar war mir bei dem polyphonsten aller Operncomponisten die Wirkung der einstimmigen Geigenphantasie, welche dem „selige Oede auf wonniger Höh'" vorausgeht. Das Duett, von der widerlichen Brunst der Verse natürlich abgesehen, eins der schönsten, die Wagner geschrieben, wird nur durch die letzten spröden Quartengänge bei den Worten „lachend zu Grunde gehn" etwas entgeistert. Ob er damit das „lachend zu Grunde gehn" hat bezeichnen wollen, weiß ich nicht. Für mich geht es steif zu Grunde.

Die „Götterdämmerung", das letzte Stück des Festspiels, besteht aus einem Vorspiel und drei Aufzügen. Vorspiel und erster Act reihen sich an einander, nur durch ein kurzes Interludium geschieden. Ihre Dauer währt zwei volle Stunden. Das Vorspiel besteht aus zwei Scenen, in deren erster die drei Nornen das Schicksalsseil knüpfen und sich zuwerfen bis es zerreißt, und mit ihm das „ewige Wissen". Musikalisch ist das Nornentrio von bedeutendem Inhalt. Tonart, soweit man bei Wagner davon reden kann, Bewegung, Klangfarbe sind merkwürdig getroffen. Alles ist Grau in Grau. Dazu die grauen Gewänder der Schicksalsschwestern: man bekommt nicht leicht einen so intensiven Eindruck von der grauen Farbe, wie hier. Wieder aber hat ein rein epischer Stoff sich dramatisiren lassen müssen. Ein Schicksalsseil kann man sich vorstellen, sehen mag man es nicht. Man denke sich einen goldenen Strick, in Seemannsweise aufgenommen und geworfen; man denke sich dies tiefsinnigste aller Seile nicht aufgefangen, sondern platt auf die Erde fallend, wie es vorkam; muß damit nicht auch alle Illusion fallen? — Im zweiten Auftritt empfängt Brunhild von ihrem Geliebten den Ring des Nibelungen und entläßt ihn in die Welt zu neuen Thaten. In diesem Duo rast wieder die volle Springfluth Wagner'scher Liebesempfindung. Die excentrischen Quintenläufe mit dem chromatisch gegenbewegten Baß im Interludium (Clav.-Auszug S. 42, Z. 4), die Verwunderung aller Spieler und Leser, klingen, weil sie mit Windeseile vorübersausen, und dadurch nur die Gegenbewegung ohne das harmonische Detail hören lassen, nicht so arg, als man sich's denkt. Wer

„Rheingold“, „Walküre“ und „Siegfried“ hinter einander gehört hat, schreckt vor einer Prise Cayennepfeffer mehr nicht zurück.

Der musikalische Eindruck, den die beiden ersten Acte der „Götterdämmerung“ hervorrufen, wäre ein anderer, wenn die Achse des Dramas nicht schief gelegt wäre. Der Liebestrank, durch den Siegfried alles Bewußtseins seiner nächsten Vergangenheit, also auch seiner Liebe zu Brunhild beraubt wird, ist in einem Drama nicht zulässig, welches mehr sein will, als ein Versuchsfeld für den Wechsel von Liebesaffecten. Dem Dichter scheint bei der Schnelligkeit, mit welcher Siegfried auf den Trank reagirt, die Empfindlichkeit des Lakmuspapieres vorgeschwebt zu haben. Kein Farbenwechsel kann rascher vollzogen werden. Welche Theilnahme, außer etwa einer klinischen, sollen wir nun für eine Verwirrung haben, welche als einzige Quelle das Wunder in seiner unsittlichsten Wirkung hat? Welchen Maaßstab haben wir für die unerhörte Gleichgültigkeit, mit welcher Gunther und Gutrune auf Hagen's Ansinnen eingehen? In welchem Zeitalter, unter welchen Verhältnissen ist ein Weib von edler Abkunft denkbar, das sich einem durch solches Mittel errungenen Manne zu eigen gäbe? Fortan herrscht in diesem Drama weder ein sittlicher Wille mehr, noch eine sittliche Weltordnung. Gleichviel, wie Gunther, Gutrune, Hagen enden, gleichviel selbst, was aus Siegfried wird; nur Brunhild gehört noch unsere Theilnahme. Wollte der Dichter das? Gefiel er sich an dieser fratzenhaften Welt, in der die Liebe zum Delirium herabgesetzt wird und ein unfaßbar sinnloses Wunder sich an die Stelle der Vernunft

setzt? Wieviel Geist und Empfindung steckt wieder in diesen unseligen zwei Acten, und wie ist man so gar nicht gestimmt, sie rein auf sich wirken zu lassen. Ein Hochgebirge im Regen!

Der letzte Aufzug bringt zwei Scenen von der auserlesensten Schönheit, die der Rheintöchter mit Siegfried und des Letzteren Tod und Bestattung. Man sieht daraus, daß Wagner's Phantasie, weit entfernt, erschöpft zu sein, eher noch in der Steigerung begriffen ist. Viel Durchschlagenderes und allgemein Verständlicheres als den Gesang der Rheintöchter mit seiner lockenden Beweglichkeit und seinem melodischen Reiz, als die feierliche Pracht des Trauermarsches, hat sie wohl kaum erfunden.

Wie verschieden wir auch über ein Werk denken mögen, das als Ganzes immer fragwürdig bleiben wird, weil ihm die künstlerisch unerläßliche Beschränkung und die Harmonie seiner einzelnen Theile fehlt: dem Musiker in Wagner können wir ein Vollgefühl der Bewunderung nicht versagen. Es wäre das Geschäft eines Zeichendeuters, mit Sicherheit voraussagen zu wollen, welche Rolle der „Ring des Nibelungen" im Kunstleben der Welt spielen wird. Ich habe darüber nur Vermuthungen und spreche meine Gedanken ausdrücklich nur unter dieser Form aus. Der Wagnerismus, diese geistreiche Verbindung dichterischer und musikalischer Intelligenz, wird voraussichtlich so lange dauern, bis ein spontaner Operndichter diesem proteischen Allkunstwesen ein Ende machen wird. Der menschliche Geist in seiner höchsten Entwickelung ist ewig Specialist. Wir sehen dieses selbst bei den scheinbar ungewöhnlichsten

Ausschreitungen künstlerischer Urkraft, bei Goethe und den Cinquecentisten. Goethe war wesentlich Dichter, Michel Angelo wesentlich bildender Künstler. Daß sich dichterisches und musikalisches Genie in demselben Kopfe vereinigt, hat nicht nur alle Erfahrung, sondern auch alle Wahrscheinlichkeit gegen sich, denn eben das ist das Kennzeichen des Genies, daß es sich unmittelbar zum Ausdruck bringt. Das Unmittelbare ist aber niemals zwiefältig, es ist einfach. Niemals gab es eine zwiefältigere Kunst als die Wagner's, nie eine einfachere als die Raphael's. Man erzählt von diesem, wenn ich nicht irre, ist es Vasari, daß er bei offenen Thüren gemalt habe, und daß, wenn er ausging, sich ihm anschloß, was von Kunstgenossen und Kunstverständigen in seiner Nähe war. Mir ist das immer wie der höchste Ausdruck der persönlichen Wirkung einer reinen Kunst erschienen. Nirgends Neid, nirgends Coterie: ein selbstverständliches Unterordnen, wie unter Licht und Luft eines schönen Tages. Betrachtet man dagegen die Erscheinung Wagner's: welche Complicirtheit, welches Parteitreiben, welcher Kampf um jedes Stück Erde! Gleichberechtigt neben dem Musiker, der so viel Naturell hat, soll der Dichter stehen, der so wenig hat. Mit welchen literarischen Ansprüchen trat einst der „Ring des Nibelungen" als Manuscript für seine Freunde gedruckt auf; welches Ringen um diesen Ring, ehe er musikalische und reale Gestalt gewann. Eine Vereinigung der außerordentlichsten Anstrengungen hat endlich seine Darstellung in Bayreuth ermöglicht. Ist es denkbar, daß sich ein derartiges Aufgebot aller Mittel wiederholen oder gar als eine jährliche Gewohnheit einbürgern wird? Eine

Folge von vier Abenden solcher Musik widerstrebt außerdem der Natur eines normalen Menschen, und das Theater von Bayreuth ist zu groß, um es ganz mit anormalen zu füllen. Man wird sich also entschließen müssen, das Werk zu zertheilen, wenn „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" ihren Platz auf der Bühne behaupten wollen. Man wird sich ferner entschließen müssen, die vornehme Abgeschlossenheit von Bayreuth aufzugeben, die Werke auf diejenigen Bretter zu schicken, welche die Welt und nicht das Patronatswesen bedeuten, denn ein nationales Kunstwerk, was es doch sein will, spielt sich nicht bei geschlossenen Thüren im Fichtelgebirge ab. Es giebt ein Märchen, in welchem der Teufel sich rühmt, rascher als eine Nähterin ein Hemd fertig zu bringen. Er fädelt das ganze Garn in seine Nadel, muß aber mehrere Mal um's Haus laufen, um seinen Faden durchzuziehen. Hieran mußte ich denken, als ich mir den Umweg überlegte, den hier ein Werk nimmt, das schließlich doch nur in den so viel näher gelegenen Kunststätten gebildeter Städte ein natürliches Asyl finden kann. Man wird sich endlich entschließen müssen, auf die Stimme der öffentlichen Meinung zu hören, welche mehr bedeutet als der Lobgesang einer kleinen und fanatischen Partei; man wird unbarmherzige Kürzungen, hier und da Aenderungen machen müssen, wenn man ein lebensfähiges und dauerndes Kunstwerk haben will.

Die neuen Einrichtungen, welche Wagner in seinem Bayreuther Theater getroffen, haben sich im Wesentlichen bewährt, vor Allem das tiefer gelegte, den Augen des Publicums entzogene Orchester. Der Klang, nur auf den

letzten Bänken des Amphitheaters etwas verundeutlicht, war in Verbindung mit der trefflichen Akustik des Hauses voll und ausgiebig. Das Orchester, aus ungefähr hundert und zwanzig Musikern bestehend, war unter der Leitung Hans Richter's auf der Höhe seiner Aufgabe. Das Blech trat nicht zu sehr hervor, Holzbläser und Saiteninstrumente, an der Spitze der letzteren Wilhelmj's Wundergeige, waren von unvergleichlicher Wirkung. Nur die acht Harfen brachten nicht das Klangvolumen hervor, welches man von ihrem Chor erwartet hätte. Kronleuchter und Souffleurkasten waren gefallen. Kann die Sicherheit der Sänger gewährleistet werden, so wird den letzteren gewiß Niemand vermissen. Das gedämpfte Licht, welches während der ganzen Dauer des Spiels im Hause herrscht, sollte aber nicht so intensiv sein, daß man keine Zeile im Textbuch zu lesen vermag. Es ist von Niemandem zu verlangen, daß er das Buch wie ein Hauptstück des Catechismus Wort für Wort auswendig weiß. Bei der Undeutlichkeit in der Aussprache der meisten Sänger und bei der rettungslosen Langeweile, in die man verfällt, wenn man den Dichter nicht auf Schritt und Tritt verfolgen kann, ist ein gelegentliches Nachschlagen im Textbuch ein unabweisbares Bedürfniß. Ein hübscher Einfall waren die aus einem Hauptthema des jedesmaligen Dramas gebildeten Fanfaren, welche, als wahre Leitmotive, die Hörer in's Theater riefen.

Von den Darstellern, die zu tadeln ich nicht das Herz haben würde, selbst wenn sie Veranlassung dazu gegeben hätten, waren die meisten vortrefflich, einige wenige mittelmäßig, keiner schlecht. Der erste Preis gebührt den Rhein-

töchtern. Die drei hübschen jungen Mädchen, die Damen Lammert, Lilli und Marie Lehmann mit ihren glockenreinen Stimmen und anmuthigen Bewegungen gaben namentlich in der „Götterdämmerung" eine geradezu vollkommene Leistung. Niemann's größte Rolle unter seinen vielen großen ist gewiß die des Siegmund, insbesondere von der darstellenden Seite. Sein erstes Auftreten in der „Walküre", das Ermüdete des flüchtigen Mannes, sein Niedersinken am Herd („weß' Herd dies auch sei, hier muß ich rasten") werde ich nie vergessen. Betz hatte den Patriotismus gehabt, den Wotan zu übernehmen, eine Rolle, an der jede Gesangs- und Darstellungskunst der Welt erlahmen mußte. Nach ihnen wären Vogel als Loge, Schlosser als Mime und Unger als Siegfried zu nennen. Vogel gab den verschmitzten Gott mit solchem Talent, daß er gegen alle Bayreuther Sitte vom Publicum durch lebhaften Zuruf ausgezeichnet wurde. Schlosser's Maske war köstlich. So mag sich der Dichter den schwieligen, krummbeinigen und ränkevollen Gefährten Siegfried's gedacht haben. Unger hatte in der kleinen Rolle des Froh im „Rheingold" nicht die Erwartungen erregt, die er als Siegfried erfüllte. Er sah genau aus, als wäre ein schöner Held wie Niemann sein Vater gewesen, und spielte namentlich die Schmiede- und Vogelscene mit der natürlichsten Anmuth. Denn man kann auch mit Anmuth schmieden, selbst wenn man vorher so anmuthslos hat schimpfen müssen. Die Wahl dieser drei Männer — Niemann und Betz waren ja gewissermaaßen gegeben — hat wieder einmal gezeigt, wie Wagner seine Leute zu finden weiß. Vorzüglich waren auch Hill als

Alberich, Gura als Gunther, Eilers als Hunding, v. Reichenberg als Fafner und Koegel als Hagen. Unter den Frauen zeichneten sich Frau Materna in der angreifenden Rolle der Brunhild, Frau Grün als Fricka und Fräulein Scheffzky als Sieglinde aus. Erda wurde von Frau Jaide gesungen. Am wenigsten zureichend erschien Fräulein Weckerlin als Gutrune. Die drei Nornen waren in den Händen von Frau Grün, Fräulein Scheffzky und Frau Johanna Wagner. Die kleineren Partien, wie Freia, Donner, die Walküren waren angemessen besetzt.

Zu der merkwürdigen That von Bayreuth hatte der halbe Erdkreis seine Boten abgesandt. Die Berührung mit so viel ausgezeichneten Männern und Frauen erhöhte den elektrischen Zustand, welchen eine tropische Atmosphäre und der glühende Athem des Wagner'schen Orchesters erzeugt hatte. Am vollzähligsten war natürlich die Kritik vertreten. Von den tonangebenden Dichtern und Musikern, ich spreche vom ersten Cyclus, vermißte man, außer Bodenstedt und Liszt, fast Alle. Hatte der Festgeber, dessen Werk doch zunächst an die Künstler gerichtet war, versäumt, die ersten unter ihnen einzuladen? Sollte der Goethe'sche Vers hier gelten:

Kein toller Versehn kann sein,
Gibst Einem ein Fest und läd'st ihn nicht ein —?

Der weltstürmende Ehrgeiz Wagner's kann sich doch nicht in einem Hörerkreise befriedigt gefühlt haben, dessen überwiegende Mehrheit von Parteigenossen und Neugierigen aus den Reihen der vornehmen und reichen Gesellschaft gebildet war? Man sucht seinen Anhang doch zu vermehren; hat doch selbst Gott

mehr Freude an einem Sünder, der Buße thut, denn an neun und neunzig Gerechten ....

Es ist das schöne Vorrecht der Erinnerung, aus einem von mannigfachen, sich oft widersprechenden Eindrücken begleiteten Erfahrenen die Schatten leise abzulösen, das Licht, das diese unfreundlich verdunkelten, reiner und heller auszustrahlen. Die Kritik kann sich freilich nicht unter den Schutz ihrer besänftigenden Fittige stellen; sie soll die Wahrheit geben, und wesentlich diese. Ihres Amtes ist es nicht, zu verschweigen, zu verschönern oder gar zu täuschen. Aber sie darf am Schluß ihrer peinlichen Arbeit an die wohlgemuthe und barmherzige Helferin gemahnen, welche aus der Flucht des Vergänglichen das Ewige zu retten weiß. Ich habe in der kurzen Entfernung weniger Tage erfahren, wie die musikalischen Grundgedanken des Wagner'schen Werkes in der Seele Wurzel schlagen und wachsen. Das Peinliche der Ermattung, womit ihre erste Aufnahme verknüpft war, das Verkehrte selbst, unter dessen Mißgunst sie oft zu leiden hatten, verliert sich in der eigenthümlichen Größe ihrer Proportionen.

Robert Schumann
und seine Schule.

Bedeutende Künstler pflegen einen Kreis um sich zu sammeln, der für sie wirbt, und als dessen natürlicher Niederschlag sich die Schule entwickelt. Schule ist der letzte und reifste Wurzeltrieb einer neuen Macht, und als solcher bekehrungs- und zeugungslustig. Nun hat jede Revolution, und eine solche im Kleinen ist auch die Schule, weil sie gegen das Herrschende Front macht und einen neuen Glauben einführen will, zunächst mit einer gemischten Gesellschaft zu kämpfen. Die mißmuthigen, unengagirten Kräfte fallen ihr als schwer zu schätzender Anhang zu, dessen Beherrschung für ihr Schicksal entscheidend ist. Aller Anschluß, in der Kunst wie in der Politik, ist mit einem inneren Vergleich verbunden, denn das Bekenntniß seiner Fraction ist nur der resolute Ausdruck des öffentlichen Menschen. Die Temperaturhöhe einer solchen Bewegung läßt sich mit Sicherheit erst messen, wenn sie im Niedergange begriffen ist, das heißt, wenn ihr allgemeiner Charakter, durch die Schule genügend erschöpft, sich in Besonderheiten aufzulösen beginnt, weil ihr eigentlicher Kern zum Gemeingut der künstlerischen Welt geworden ist.

Der Schumann'schen Schule, der stärksten, welche wir vielleicht jemals auf musikalischem Boden erlebt haben, ist

keine der natürlichen Perioden ihrer Entwicklung erspart geblieben. Aus, wie immer, ziemlich verworrenem Anfang hat sie sich zu großer Klarheit ihrer Gestalt herausgearbeitet, so daß im Augenblick weit über die Hälfte aller deutschen Musiker ihr im näheren oder weiteren Sinne angehören, oder ihr angehört haben. Warum ich diese Unterscheidung mache, will ich erklären, nachdem ich von Schumann ein möglichst gedrängtes Bild entworfen.

Es gibt Menschen, bei deren Namen Alles in unserer Seele erklingt, was uns an das Märchen unserer Jugend erinnert. Jugend ist immer ein Märchen: sie liegt so fern, ist so durchwebt mit Geheimniß und Wunder, so angeglänzt von allem Zauber des Anfänglichen. In dieses Märchen der Jugend mit seinen Kinderspielen, seinem Lenz und seinen Blumen, seiner ersten verschämten Liebe, seinem Füllhorn von Verheißungen, welches ein noch von keiner Enttäuschung getroffenes Vertrauen an die Brust drückt, versetzt uns Schumann. Von den „Kinderscenen" an, durch die bunte Lebenswelle der Studienzeit mit ihren phantastischen Verbindungen à la „Kreißler" und „Davidsbündler", durch die göttlichen Flegeljahre, in denen sich „Florestan und Eusebius" als humoristische Gegensätze personificiren, durch das übermüthige Versteckspiel im „Carneval" bis zu den „Myrthen" und „Frauenliebe und Leben" — welch' eine Welt von jungen und reinen Regungen, welche Heimathsluft weht uns aus ihnen an! Wie quellen die Empfindungen aus der tiefsten Tiefe des Herzens hervor, tiefer dünkt mich, als sie in ihrer Art irgend eine Kunst zu irgend einer Zeit hervorgebracht hat! Wie ist das so stark und keusch: unsere

deutsche Jugend in ihrer vollen Poesie, wenn auch mitunter etwas überspannt und wunderlich. Das ist der alte Klang der Glocken, der uns zur Schule rief und die selige, goldene Zeit der Ferien einläutete; das ist der Wald, die Nachtigall, der Mond, denen wir unsere Träume verriethen. Alles schön Bewegte daheim und draußen, der sprudelnde Wasserfall einer noch unbegrenzten, unbeängstigten Lebensfülle — das ist Schumann'sche Musik, wie sie sich zunächst kundgab. Stehen bleiben hätte sie bei ihren ersten Trieben nicht können. Sie mußte abdanken oder sich entwickeln, und entwickeln hieß in diesem Fall weiser werden, aus der seligen Unbegrenztheit der Jünglingszeit ins Mannesalter treten.

Bleiben wir noch einen Augenblick bei der Betrachtung dieser ersten Zeit. Sie ist die Zeit seiner, unserer Jugend.

Wo gab es jemals etwas, was an Prägnanz ihr gleich käme? Jeder Zug, jede Wendung neu; neu im Gedanken wie im Ausdruck. Eine Fähigkeit, im kleinsten Raum ein unendliches Volumen auszudrücken, wie sie weder vor noch nach ihm vorgekommen ist. Der Gedanke wird bis auf seinen letzten Grund verdichtet, aber nicht durch das Reagens des Bewußtseins, sondern intuitiv. In der Retorte braut man solche Einfälle nicht. Das springt hervor wie aus einer Spalte der Schöpfung, wie aus dem Felsenritz die Blume. Man betrachte die Reihe der „Davidsbündlertänze", nach meiner persönlichen Ueberzeugung vielleicht das Merkwürdigste, ich sage nicht das Reifste, was Schumann gemacht hat. Es ist eine Miniaturmalerei, in welcher jeder Pinselstrich eine kleine Welt bedeutet. Wie winzige Quellchen springen diese Gedanken lauter und hell empor, ein jedes reich genug,

um Ströme zu speisen. Was ist überhaupt Format? Der Gedanke braucht unter Umständen sehr wenig Raum. In Schumann's kleinem „Warum" ist mehr Frage aufgeworfen, wie in allen Adagios der nach-Beethoven'schen Sinfonie. Könnte man nicht im Gegentheil sagen: Kunst ist Verdichtung, Sammlung im kleinsten Punkt? Ein kleines Format macht eine Kunst nicht klein, wie wir von Meissonier wissen. Aber es verlangt die Entäußerung alles Nebensächlichen, nicht zur Sache Gehörenden. Man muß nicht nur den Kern zu treffen, man muß sich auf ihn zu beschränken verstehen. Halb Federzeichnung, halb Aquarell, haben diese Miniaturen von jener den Reiz des Stegreiflichen, von diesem das rasch fixirte Colorit. Schumann hat diese Kunst der musikalischen Diminutivpoesie geschaffen. Er war Jean Paulianer in jener Zeit; wüßte man es nicht aus der Art seines Humors, so wüßte man's aus seinen Schriften und Briefen, von denen ganze Seiten wie von Jean Paul geschrieben scheinen. Er hatte von ihm den Reichthum an Ideen und die Schwelgerei des mehr trüben als heiteren Empfindens. Auch den Kampf mit dem Ueberschüssigen hatte er mit ihm gemein. Nur war er glücklicher darin, und in Folge dessen im Vortrag ungleich freier. Er wußte seine Figuren viel lebendiger herauszumeißeln und hatte, namentlich in seiner späteren Zeit, das Talent der Exposition in hohem Grade. Ich glaube, daß die Kleinkunst seiner ersten Periode ein großes Glück für Schumann war. Wer weiß, ob er der bedeutende und vielseitige Künstler geworden wäre, wenn er bei seinem Hange zur Schwärmerei und zu unbetretenen Pfaden nicht

früh gelernt hätte, sich zu formiren und den Gedanken auf sein kleinstes Quadrat zu untersuchen.

Nirgend in aller späteren Zeit des Ringens tritt die Kraft einer die Welt ganz aus eigenen Mitteln gestaltenden Natur mit solcher Gewalt hervor, wie in diesen ersten Werken. Sie strotzen von dem schroffen Idealismus, der so rührend ist für congeniale Menschen, so abschreckend für die große Masse. Mit stolzem Eigenleben kehren sie allem Gewohnten den Rücken und verfolgen die Hochwelt ihrer Ziele mit dem starken Auge des Alpenjägers. Bis an die Schneegrenze des Erstorbenen treibt das heiße Herz den Künstler mitunter, aber nie, ohne daß er mit fremden Blumen von ihr zurückkehrte.

Zu den Werken, von denen hier die Rede ist, rechne ich die „Intermezzi", die „Papillons", die „Toccata", die „Davidsbündlertänze", den „Carneval", die „Fis-moll-Sonate", die „Phantasiestücke", die „Sinfonischen Etuden", die „Kinderscenen", die „Kreisleriana", die „C-dur-Phantasie", die „Humoreske", das „Blumenstück", die „Novelletten", die „Nachtstücke", den „Faschingsschwank" und die „Vier Stücke Op. 32". Sie würden Schumann allein die Unsterblichkeit sichern. Wer wie ich das Erscheinen dieser Werke zum Theil miterlebt hat, wird sich der Eindrücke erinnern, die sie damals hervorriefen. Der Kreis für ihr Verständniß bewegte sich zunächst in den Grenzen eines Clubs. Die Art, wie hier Poesie am Clavier getrieben wurde, war so originell, daß die Herren, welche ihren Beethoven kaum bis zur F-moll-Sonate bewältigt hatten, sich Angesichts einer so schwer zu erklärenden Erscheinung rathlos befanden. In

den classischen Kreisen wurde die Frage, ob man es mit einem alle Tradition flott brüskirenden Genie oder mit der Vollblütigkeit einer durch die romantische Schule überhitzten Phantasie zu thun habe, um so lebhafter erörtert, als der verständlichere Mendelssohn den musikalischen Anforderungen so viel mundgerechter war. Glücklicher Weise gibt es zu allen Zeiten Menschen, welche die Witterung des Genies haben. Ohne solche hätte das Verständniß Schumann's nicht so rasche Fortschritte gemacht. Gibt es doch noch heute Tageskritiker, deren ganze Bekanntschaft mit Schumann sich darauf beschränkt, was sie zufällig in Concerten von ihm zu hören bekommen. Nun brauchte ein Spieler nur so ungeschickt zu sein, ein Stück von ihm, das sich nur für den kleinsten Raum eignete, in einem größeren vorzutragen, und das Verdict war fertig. Als ob es die Schuld eines Interieurs wäre, wenn man es bei offenen Fenstern behandelt!

v. Wasielewski erzählt in seiner Biographie, daß Schumann Werke aus dieser Zeit späterhin „leeres, wüstes Zeug" genannt habe. Er soll dies „abwehrend und in ironischer Weise" gesagt haben. Ich lege hiebei allen Accent auf das „Ironische". Es ist schwer zu denken, daß ein Mann wie Schumann so allen Zusammenhang mit den Grundelementen seiner Natur verloren haben sollte. Nehmen wir dieses aber selbst als Möglichkeit an, so wäre die Erfahrung, daß große Männer unsichere Führer in ihrer eigenen Literatur sind, nur um ein Beispiel reicher.

Aus diesen ersten und reichen Kundgebungen einer in dem romantisch isolirten Gespinnst eigener Weltanschauung

hinreichend gesättigten Luft entfaltete sich, wenn auch zunächst mit der Scheu, mit welcher das Wild sein Walddunkel verläßt, der Trieb nach Vergesellschaftung, nach Berührung mit dem Außenleben, und in seiner nothwendigen Folge nach größeren, das Innenleben nicht mehr in seinen geheimen Einzelbewegungen, sondern als Complex zusammenfassenden Schöpfungen. Schon in der „Phantasie" und der „Florestan-Eusebius-Sonate" zeigen sich Spuren rüstigeren Ausschreitens, wenn auch des Mimosenhaften noch genug in ihnen steckt. Auch die G-moll-Sonate greift, namentlich in den Außensätzen, mit derberer Lebensluft in das reale Weltgetriebe Etwas Privates, Außergesellschaftliches hängt freilich auch seinen freiesten Schöpfungen an. Er stand so wenig im eigentlichen Leben, daß auch das Lebendigste, was er schuf, immer einen kleinen Rest von Traum an sich trug. Wer ihn persönlich gekannt hat, wird dies in seiner ganzen Art sich zu geben, bestätigt gefunden haben. Sprach er, so war es, als hätte er sich erst mit einem inneren Gesicht abzufinden; alles in ihm war wie von einer anderen Welt angestrahlt. Blick, Sprache, Bewegung waren verhüllt. Das fromme Blumengesicht seiner inneren Welt entschleierte sich nur dem Mondlicht. Man hatte das Gefühl, als wäre alle Erscheinung der wirklichen Welt ihm nur das Correlat seiner Träume.

In solchen Organismen hat Alles einen geheimnißvollen Vorgang. Das Unzulängliche wird in ihnen Ereigniß, das Zulängliche in Frage gestellt. Sie empfinden, erfahren, schließen anders wie wir. Die Kunst wird die einzig denkbare Form ihrer Existenz. Aber sie trägt die Zwielichts-

farbe einer dem Licht der Sehnsucht schwermüthig nachdunkelnden Welt.

Zum Glück bringt jedes Leben irgend einmal so erschütternden Klang, daß die Lawinen zu Thal stürzen. Wenn Erde und Mensch in den rechten Frühling treten, dann ist es zu Ende mit allem dunklen Sinnen; die Knospen springen, und keine Sorge zweifelt mehr fort, was sie in tausend Düften verkünden. Von solchem Lenz wurde auch sein Herz berührt. Es war genug mit aller eingeschlossenen Lust des Knospenlebens: das Himmelszelt spannte sich aus in erlösender Weite und unter seinem schönen Licht färbte sich Blume und Blatt.

Der Hang nach peripherischer Entwickelung wird immer mächtiger in ihm; bevor der Weg zur Sinfonie, zum Quartett, zur „Peri" aber gefunden war, sollte die lyrische Kraft noch einmal ihren vollen Rausch ausleben, wenn auch in anderer Form.

Ich halte es für einen feinen und tief begründeten Zug in Schumann's Natur, daß sie erst nach den phantastischen Gebilden der Clavierdichtung an das Lied gerieth. Das Lied ist immer schon eine verwaltende Kraft des Empfindens, weil es zwischen der menschlichen Stimme und dem Instrument die inneren Beziehungen aufsuchen muß. Die Tastatur ist eine kleine Unendlichkeit; sie ist grenzenlos und durchlässig wie die Luft. So wie sie in Verbindung mit anderen Tonelementen tritt, wird sie endlich, sie begibt sich in gewisse Schranken, zunächst in die des Klangcharakters, dann aber auch in die politischen einer bestimmten Stellung. Schumanns erster Schritt in die wirkliche Welt war das Lied. Aber

sonderbar, nicht die Singstimme war bei ihm das Ich, zu dem das Clavier als Welt accompagnirte: die Stimme ist ihm nur der reale, etwas spröde Extract einer in die Tastatur versenkten unendlichen Persönlichkeit. Auf ihren schüchternen Ausdruck beschränkt sich Wille und Vorstellung seiner wirklichen Welt. Der Prozeß jedoch, den ursächlichen Elementen der Stimmung nicht nur, wie im Claviersatz, eine persönliche Lösung, sondern einen Weltsinn abzuringen, war einer späteren Production, welche auf größere Ziele hinarbeitete, von unschätzbarem Nutzen.

Der Liederquell sprudelte so üppig, daß in einem einzigen Jahre (1840) gegen hundert und vierzig Gesangsstücke entstanden, unter ihnen „Heine's Liederkreis", die „Myrthen", die „J. Kerner'sche Liederreihe", der „Liebesfrühling", der „Eichendorff'sche Liederkreis", „Frauenliebe und Leben", die „Dichterliebe" und die drei ersten Hefte der „Balladen und Romanzen" — alles Schönste also, was er uns gesungen. Es ist viel von dem Unsangbaren Schumann'scher Lieder gesprochen worden: man erlaube mir hier eine kleine Abschweifung. Alle Technik hat nur zum Zweck, und kann nur zum Zweck haben, die Werke schöpferischer Genien zur Darstellung zu bringen. Nicht darum handelt es sich, für die Stimme möglichst bequem zu schreiben, sondern darum, eine poetische Empfindung musikalisch auszudrücken, natürlich nur so weit, als dies ohne offene Verletzung der gesanglichen Rücksichten möglich ist. Eine Gesangskunst, welche beim bel canto stehen bleibt, welche Bach, Beethoven und Schumann nicht zu singen vermag, steht nicht auf der Höhe ihrer Zeit. Ihre Sache ist es, sich in die neuen Aufgaben

zu finden, auf das bequeme Solfeggiren zu verzichten und sich den poetischen Ausdruck anzueignen, den sie erheischen. Daß dieses möglich ist, wissen wir alle. Ich erinnere hier nur an Stockhausen. Ganz ähnlich erging es einst der Claviertechnik. Als Chopin, Schumann und Liszt mit ihren unendlich gesteigerten Ansprüchen auftraten, schrie die Hummel'sche Schule auch Zeter. Heut zu Tage würde man über einen Pianisten lachen, der von der Unspielbarkeit Schumann's reden wollte. Und ebenso spielbar wie er ist, ebenso sangbar ist er. Was er wirklich Unsangbares geschrieben hat, ist unerheblich. Weitaus das Meiste in seinen Liedern, der „Peri", der „Pilgerfahrt der Rose", im „Faust" bietet einem gebildeten Sänger kaum noch Schwierigkeiten. Blos sinnliche Stimmwirkungen hervorzubringen, war er freilich nie gewillt, weil er wohl wußte, daß der bloße Wohlklang und eine Musik, die nur sanggemäß sein will, nichts bedeuten. Daher die bodenlose Langeweile der bel canto Literatur, welche ihren Bänkelsängerschmerz und ihre Briefträgerpopularität bis in unsere Gegenwart fortsetzt. Wer beim Componiren eines Liedes an's Athemholen denkt, der kann Alles sein, nur kein Poet. Nun könnte hierauf erwidert werden: ein wirklicher Gesangscomponist denkt über diese Dinge nicht nach, sie sind ihm angeboren. So war es bei Mozart, Schubert, bei den Italienern. Aber ich behaupte auch nicht, daß Schumann in diesem Sinne Gesangscomponist gewesen sei. Ich behaupte nur, daß es eine Aufgabe der Gesangstechnik sei, Lieder wie die seinigen singen zu lernen. Das Schumann'sche Lied nimmt eine ganz besondere Stellung ein. Die Vertiefung in den poetischen Localton des Gedichtes,

durch Schubert schon in hohem Maaße ausgebildet, wird von ihm bis zur erstaunlichen Gewißheit des Selbsterlebten geführt. Wie wenig Mittel dazu oft gehören, ersehe man aus „In der Fremde“, wo die scheinbar einfachste accordliche Bewegung die „schöne Waldeinsamkeit“, in der den Sänger „keiner mehr kennt“, mit bebender Handgreiflichkeit zeichnet, oder aus der „Mondnacht“ (beide aus Op. 39), wo wenige Stimmen der Begleitung das „es war, als hätte der Himmel die Erde still geküßt“, so — ich kann nur wiederholen — erlebt malen, daß jeder es fühlt, hier spannt ein Dichter im Mondlicht und Blüthenschimmer „weit seine Flügel aus“. Namentlich alles Träumerische, Weiche, Verschämte hat niemals durch einen anderen Musiker einen treffenderen Ausdruck erfahren. Nie vielleicht wohnte in einem Manne so viel dichterisches Erröthen über die Räthsel seiner Bestimmung, wie in ihm. Sein eigentlicher Ausdruck in dieser Liederzeit war das Jünglingshafte mit seinem dunkelscheuen Kraftgefühl, seinem morgenröthlichen Schimmer und seiner Frühlingsschwermuth. In den altvertrauten Dichtungen, die er zu Liedern benutzte, überrascht uns oft eine Art von Befremden. Sie scheinen uns bekannt und doch wieder nicht. Das ist der in Musik gesetzte Herzschlag des Dichterworts. Was der Sprache unlöslich blieb, die — man erlaube mir das Bild — Aliquottöne der Empfindung, welche der Dichter nicht geben konnte, klingen in der Musik mit. Mitunter ist man wie erstarrt vor dem Einschlag einzelner Stimmungslaute. So tritt in dem Liede „Es zog eine Hochzeit den Berg entlang“ ein fremder Ton (fis) im Ritornell der Begleitung auf. Man weiß nicht, ist das ein herüberklingender Ton

der Hochzeitsmusik, — ich habe dabei von jeher die Empfindung eines aus der Ferne vernommenen gestopften Horntons gehabt, — oder ist es der Ton aus dem Fr. Schlegel'schen Gedicht, das Schumann als Motto über seine Phantasie (Op. 17) gesetzt:

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet —

ein Ton, mit welchem sich Schumann viel beschäftigt, und von dem ich auch glauben möchte, daß er es war, den er in seinen ersten Gehörhallucinationen zu vernehmen glaubte, eine akustische Verheißung seines bejammernswürdigen Endes .... Welchen Charakter gibt diese aufgegriffene Note aber dem Liede! Solcher Einzelheiten von unbeschreiblich poetischer Kraft könnten in dieser Periode seines Gesanges unzählige angeführt werden. Gelegentlich hatte Schumann übrigens einen Hang zu Grenzconflikten. Es reizte ihn, zu untersuchen, wie weit die Ausdrucksmittel seiner Kunst reichten. v. Wasielewski hat daher Recht, wenn er sich wundert, wie man Verse wie:

In Lappland gibt's schmutzige Leute,
Plattköpfig, breitmäulig und klein —

componiren könne. Nur vergißt er dabei, daß Anfang und Ende des Gedichts von wunderbarer musikalischer Lyrik sind, und daß jene Verse nur als erzählende Enclave behandelt werden. Das „Quäken und Schreien" ist freilich nicht zu entschuldigen, auch nicht durch den sichtbaren Humor, mit dem sie componirt sind. Aber welcher Mensch begeht nicht

gelegentlich einmal eine Geschmacklosigkeit? Es muß hier ein Unterschied festgehalten werden. Schumann componirte wohl mitunter ein Gedicht, welches wie das oben erwähnte zwar musikalisch war, aber einige verzweifelte Verse enthielt, mit denen der Musiker nichts anfangen konnte. Er hoffte durch einen glücklichen Sprung über die Gefahr wegzusetzen. Niemals aber hätte er ein Gedicht wie das Heine'sche mit der pikanten Pointe:

Ein Meer von blauen Gedanken
Ergießt sich über mein Herz

wie es einer unserer geachtetsten, lebenden Musiker componirt hat, musikalisch für möglich gehalten, weil die Musik für einen solchen Einfall als ironischen Schlußeffekt gar keine Ausdrucksmittel besitzt. Musik kann überhaupt niemals ironisch sein, denn sie ist keiner Verstellung fähig und kann immer nur sagen, was sie meint. Witzig kann sie eher sein; sie ist es z. B. an einer Stelle der Glinka'schen „Kamarinskaja", wo die scheinbar falschen Trompeten eintreten, die sich im Verlaufe vollkommen civilrechtlich erklären.

Mir scheint, daß Schumann für das Componible sogar sehr ausgeprägten Sinn gehabt habe. Die Stoffe der „Peri", der „Pilgerfahrt der Rose" beweisen es. Auch „Genoveva" würde als Stoff ein glücklicher Griff gewesen sein, wenn er daraus ein weltliches Oratorium hätte machen wollen. Nur hätte er sich streng an das Volksmärchen halten müssen. Das mancherlei scenisch Unmögliche der Handlung verführte ihn zu dem unglückseligen Gedanken einer Verquickung des Märchenstoffs mit dem Hebbel'schen Drama. Es gibt kaum zwei schärfere Gegensätze als den Walddust des deutschen

Märchens und Hebbel's immer bewußtes, schneidiges und anatomisirendes Dichten. Nun denke man sich die Kluft ausgefüllt von einer Musik, welche ihr Ohr beständig an das Herz des Märchens legt und sich mit der Hebbel'schen Auffassung nur obenhin abfindet, dabei aber doch immer, namentlich in der Figur Golo's, mit ihr zu rechnen hat. Es ist, als ob man eine alte Mähr von einer Schildwache mit geladenem Gewehr bewachen läßt. Ich war Zeuge der drei ersten Aufführungen der Oper in Leipzig. Bei allem Schumanismus war es unmöglich, sich über sie zu täuschen. Herrliche Einzelheiten — aber Einzelheiten sind, wo man von ihnen spricht, immer schon der Beweis eines unharmonischen Ganzen — ein überschwellendes Orchester, eigentlich eine unter der Hand fortgesetzte Ouverture, die größte Noblesse des Willens und der Auswahl der Mittel, alles, was man will, nur keine Oper.

Bei deutschen Musikern gehört es nun einmal dazu, den Drang des Irdischen in einer Oper abzuschütteln. So weit meine Beobachtung reicht, haben wirkliche Liedercomponisten, und zu ihnen gehört Schumann, eine solche nie zu Stande gebracht. Vieles Andere, auch reine Orchestermusik, verträgt sich mit dem Liede recht wohl, wie wir durch Schubert und Mendelssohn wissen, und Schumann war es beschieden, in ihr Bedeutendes zu leisten. Seine Sinfonieen, namentlich die beiden ersten (ich zähle nach ihrer Publizirung, nicht nach ihrer Entstehung, also B-dur und C-dur), sind seit Beethovens und Schubert's Tode die größten Schöpfungen auf diesem unermeßlichen Gebiete des instrumentalen Gedankens. Sie sind in ihrem Charakter so verschieden, daß

man meinen sollte, es läge ein Vierteljahrhundert zwischen ihren Abfassungen, während die zweite nur vier bis fünf Jahre später geschrieben wurde. Die B-dur-Sinfonie hat alle Reize eines ersten Wurfs: ich rechne dazu auch einige liebenswürdige Unvollkommenheiten. Sie ist voll von dem würzigen Duft eines jungen Tannenwaldes, in dem die Sonne Versteckens spielt. Es liegt so viel Hochzeitliches und Freudiges in ihr, als feierte Schumann darin seine sinfonischen Flitterwochen. Alles in ihr ist bergan gedacht. Aber die gespannte Begier des Ausblickens gibt ihrem Horizont etwas Unruhiges, welches wunderbar mit der gesättigten Sicherheit der C-dur-Sinfonie kontrastirt. Sie gleicht mehr einem Umblick von freier Höhe, selbst in dem bewegten Scherzo, wo man die rauschenden Baumwipfel unter sich zu sehen meint. Alles in ihr ist reif und abgeschlossen. Die Blumen brechen nicht mehr verstohlen auf, sie blühen in voller Pracht. Auch in der instrumentalen Behandlung ist der Gegensatz greifbar. Die B-dur-Sinfonie hat noch den letzten Schimmer eines ersten Orchesterversuchs, der ihr aber jenen süßen Reiz des Unbeholfenen gibt, welcher einer werdenden Schönheit so gut steht. Die zweite Sinfonie zeigt schon den routinirten Partiturschreiber.

Die dritte sogenannte Rheinische Sinfonie hat weder die Frische der ersten, noch die Großartigkeit der zweiten. Sie versucht in drei Sätzen gemüthlich zu sein. Nichts Schlimmeres aber als ein Trauriger, der den Behaglichen spielen will. In dem ganzen Werk herrscht eine tiefe Verstimmung, die sich über sich selbst zu täuschen sucht. Man betrachte in dem altfränkischen Scherzo den ungemüthlichen

Orgelpunkt auf C in der Mitte. Man sieht förmlich die Rheinnebel steigen und bis in die Partitur dringen. Auch dem volksthümlich anklingenden dritten Satz fehlt es an andauernder Vertraulichkeit, und das so straff anfangende Finale wird durch eine immer wiederkehrende Stelle voll spröder Grübelei in seiner Wirkung doch entmüthlicht. Der vierte Satz (das Finale ist der fünfte) ist eine Studie zur Manfredouverture, demjenigen unter allen Werken Schumann's, welches über das größte Pathos gebietet. Sie ist als Stimmungsbild gewiß das Tiefste, was sein Genius erfunden hat, aber auch zugleich das Schmerzlichste, ein Zweikampf zwischen Mensch und Schicksal. — Die vierte Sinfonie (ihrer Entstehung nach die zweite) und „Ouverture, Scherzo und Finale" stehen noch völlig auf dem Boden ungetrübter Weltanschauung. Sie gehören zu Schumann's heitersten Werken, obwohl sie hinter dem jovialen Genie seiner ersten Clavierzeit zurückbleiben.

Herrlich als Compositionen sind die drei Streichquartette, wenn ihnen auch das echt Quartettmäßige fehlt. Sie sind zum Theil Clavier-, zum Theil Orchestermusik. Das letzte wirkliche Quartett hat Beethoven geschrieben. Was Cherubini, Mendelssohn, Schumann componirten, war eine dem Quartett anvertraute Musik, welche sich unter Umständen, und nicht immer zu ihrem Nachtheil, auch anders instrumentirt denken ließe. Selbst Schubert in seinem genialen D-moll-Quartett ist nicht frei von sinfonischen Strömungen. Nur die Variationen darin wirken quartettmäßig. Die übrigen Sätze sind orchestral gedacht. Man versuche aber, sich eins der russischen Quartette Beethoven's, sein Harfen-, sein

Cis-moll-Quartett im Orchester vorzustellen! Es wäre geradezu Fälschung. Bei ihm sind es vier Personen, die mit einander musiciren, alle von derselben Bildung und Herkunft, aber nicht verschiedene Klanggruppen, wie sie im Orchester gegen einander operiren. Im Finale des Schumann'schen A-dur-Quartetts könnte man die Stellen genau bezeichnen, wo Pauken und Trompeten fehlen. Man zeige mir eine solche Möglichkeit in Beethoven'schen Quartetten. Trotzdem können solche Arbeiten, obwohl sie den Gattungscharakter nicht streng einhalten, den größten Reiz ausüben, denn schließlich sind es die Gedanken, welche das letzte Wort sprechen. Trotz des verhaltenen Orchesters, trotz des Conflictes zwischen Gedanken und Ausdrucksmitteln, hören wir die Schumann'schen Quartette mit innerster Freude. Wo die Instrumente sich übernehmen müssen, thun unsere Empfindungen es ihnen nach. Das gehört zu den Opfern, die man seinen Freunden bringt.

Betrachtet man freilich daneben das reifste Werk Schumann's, dasjenige, in dem Naturanlage und Kunst sich vollkommen decken, und welches, wie immer Werke solcher Art, einen Zug olympischer Heiterkeit trägt, das Clavierquintett, so fühlt man doch das Gewicht einer auf alle Proben stimmenden Rechnung. Das Quintett besitzt noch den unglaublich originellen Zauber seiner ersten Periode, vermählt mit dem Reiz vollendet künstlerischer Arbeit. Vermöge des ihm eigenthümlichen Helldunkels steht es in der Literatur der Kammermusik einzig da. Welch' eine Mischung von Feuer und Anmuth gleich im ersten Theil! Mit welchem Aufschlag verschämter Augen führt sich das zweite Thema

ein! Nun erst das flackernde Scherzo, das bardenartige Andante mit jener immer wieder auf ihren Angelpunkt zurückkehrenden Empfindung, die contrapunktische Carnevalslust des Finales — welche Worte könnten schildern, was hier in Tönen gemalt ist. Das Clavierquartett leidet unter der Nähe eines solchen Wurfs. Es ist, als ob Jemand noch einmal den Ritt ins alte romantische Land wagen wollte, aber mit seinem Sattelzeug nicht ganz zufrieden ist. Die Bügel sitzen nicht mehr so fest.

Schumann hat noch die verschiedenartigste Kammermusik geschrieben, Trios, Geigensonaten, Stücke für Clavier mit Clarinette, mit Bratsche, mit beiden zusammen, mit Oboe, mit Cello. Sie tragen alle den Charakter aufgeregten Seelenlebens, voll großer Züge, aber von geringem plastischen Vermögen. Er hatte den fieberhaften Hang, in dem beengenden Athemholen der Synkope sich wohl zu fühlen, mit scharfer, oft beschwerlicher Rhythmik seinen Idealen nachzueilen, und durch eine gelegentlich zu stark gebeizte Harmonik den Durst mehr zu reizen, als zu stillen. Mit diesen Eigenschaften — ich will sie nicht Fehler nennen, denn sie sind auf's engste mit seinem Genie verknüpft — mußte er überhaupt rechnen; sie treten aber nur selten so ungezügelt hervor, wie in einigen dieser Arbeiten. Im zweiten und dritten Trio, in der Geigensonate in A-moll wechselt das Unter- und Ueberirdische so heftig, daß man die rechte Lebensmitte verliert. Nun können aber nur von ihr aus die beiden anderen Regionen bestimmt werden; steht man nicht fest auf seinen Füßen, so hat man weder einen rechten Himmel über, noch einen rechten Abgrund unter sich. Es

entsteht ein Gefühl von Schwindel, mit dem die Kunst sich nicht befassen sollte.

Welch' glückliche Beherrschung zeigen dagegen die zweiclavierigen Variationen und das Clavierconcert, zwei Meisterstücke in ihrer Art. In den Variationen nimmt die süßeste Romantik Gesprächsform an. Ein Fragen und Erwidern, Zustimmen und Bestreiten der holdesten Art, dazu ein Thema von dem sanften Liebreiz der Arabeske, dem „Märchen der Linie", wie Schnaase sie einmal genannt. Das Concert ist die Apotheose Schumann'scher Claviermusik. Es stellt die malerischen Töne nicht mehr mit dem naiven Farbensinn des Regenbogens zusammen, wie es einige seiner Jugendwerke thun; überall zeigt sich die erfahrene Hand des Meisters, der seinen Gedanken unwiderstehlichen Ausdruck, dem Ausdruck unwiderstehliche Wirkung zu geben weiß.

Zu den Werken, in denen dieses beneidenswerthe Gleichgewicht herrscht, zähle ich noch „Der Rose Pilgerfahrt", die zwei ersten Theile der „Peri", die „Bilder aus Osten", diese zu Musik gewordenen Makamen Rückert's, das „Spanische Liederspiel", das vierhändige „Album op. 85" (mit dem Abendlied), die „Studien für den Pedalflügel", die „Orgelfugen über den Namen Bach" und einige Scenen aus der „Faustmusik". Die „Peri", obwohl nicht zu den tiefsten Arbeiten Schumann's gehörend und in ihrem dritten Theil sichtlich verblaßt, ist von einer so blumenhaften Grazie, daß man Maiglöckchen und Crocus zwischen den Zeilen sprießen zu sehen glaubt. Schumann's Seele hatte viel von dem einem anderen Reich Angehörenden Verstoßenen Peri's, das nur durch die „Zaubermacht der Thräne" erlöst werden

konnte. Auch der ersten Aufführung dieses Werkes wohnte ich unter Schumann's Leitung bei. Eigentlich sollte ich sagen, unter der Leitung Livia Frege's und Ferdinand David's, denn Schumann beschränkte sich auf die äußerste Diät in Directionszeichen, die ein in den Genuß seines eigenen Werkes versunkener Dichter sich auferlegen kann. Es war sein erstes Chorwerk, das er hörte, und zum Dirigenten fehlte ihm so gut wie Alles.

Die „Faustmusik" steht sehr hoch in der Liebe des Publicums. Ich bin von jeher über ihren Werth anderer Meinung gewesen. Sie enthält in ihrem zweiten und dritten Theil — den ersten halten wohl auch Andere für verhältnißmäßig schwach — wundervolle Nummern, z. B. die Scene mit den „vier grauen Weibern", das „hier ist die Aussicht frei", und ist in allen lyrischen Stücken von einem Reiz des Wohlklangs, wie ihn wenige Werke dieses Meisters haben. Aber die Faustmusik leidet an zwei sehr argen Fehlern, an ihrer Zusammenhangslosigkeit und an dem, wenigstens für mein Gefühl, nicht genügenden Schlußsatz. Daß Schumann selbst nicht zufrieden damit war, beweisen die beiden Versionen desselben. Nun kommen beim Verwerfen eines ersten Entwurfs und bei dem Versuch, es ein zweites Mal besser zu treffen, nicht immer Leonorenouverturen heraus. Wenn jene Verse, „alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß", überhaupt componirt werden können, so müssen sie einen durchaus mythischen Ausdruck haben. Es sind die letzten Dinge aller menschlichen Weisheit, die in ihnen ausgesprochen werden, und letzte Dinge sind nicht so wohlklingend. Der Palestrinastil wäre hier vielleicht das richtige Medium gewesen.

Der Anfang hat auch etwas davon, sowie das „ewig Weibliche" aber auftritt, bemächtigt sich des Chors eine Seligkeit, die mir weitab von dem zu liegen scheint, was Goethe sich gedacht hat. Das Weib ist hier ja nicht als Femininum, sondern ganz abstract als Begriff der Versöhnung und des Ausgleichs durch die Liebe aufzufassen. In dem ewig Weiblichen Schumann's höre ich nur das endlich Männliche einer unzureichenden Kraft. Könnte man den Chor ohne Rücksicht auf seinen Text genießen, so wäre er einer der schönsten, die geschrieben sind. Der sinnliche Zauber desselben ist überwältigend: leider durfte er aber gerade diesen nicht haben.

In Schumann's letzte Productionszeit fallen Balladen (das „Glück von Edenhall", der „Königssohn", des „Sängers Fluch", „Page und Königstochter"), das „Nachtlied" von Hebbel, das „Neujahrslied" von Rückert, eine Messe und ein Requiem, lauter Werke für Gesang und Orchester, alle interessant, aber die furchtbaren Schatten seiner nahe bevorstehenden geistigen Auflösung ragen hier und da herein. Auch die unglücklichen Versuche, zu declamirten Balladen Clavier spielen zu lassen („Schön Hedwig", der „Haideknabe", die „Flüchtige") gehören hieher. Das schreckliche Gespenst einer zum Gespräch auffordernden Musik wird hier thatsächlich umgekehrt: man musicirt während eines Vortrags. Wenn die Ebenbürtigkeit zweier Interessen sich derartig kreuzt und in einem Punkte zu schneiden versucht, so ist ein Vergleich zwischen ihnen unmöglich. Eins muß unterliegen. Man hat keine Worte dafür, wie ein Mann von seiner

Bildung auf den Gedanken einer solchen Mesalliance kommen konnte. Die falschen Schumannianer, welche sich die echten nennen, nahmen dies Alles mit gleicher Begeisterung auf. Es ist das Unglück großer Männer, daß sie von Irrthümern nicht immer frei sind und daß ihre Irrthümer meist eine bodenlose Verwirrung hervorrufen.

Romantisch, wie Alles in Schumann, war auch sein religiöses Gefühl. Mit den starren Texten zu Messe und Requiem konnte er einen tieferen Bund nicht schließen. Sicherlich sagte ihm der allgemein dichterische Ausdruck des Gottesgefühls, wie er in dem schon früher componirten „Adventslied" und dem späteren „Neujahrslied" Rückert's sich aussprach, mehr zu. Ich bin über die außermusikalische Stellung Schumann's zu Religion und Philosophie ohne jede Information. Vieles in seiner Natur läßt mich schließen, daß er Pantheist gewesen sei.

Der tragische Ausgang Schumann'schen Lebens sei hier nur mit wenigen Worten berührt, denn Worte sind machtlos gegenüber solchem Schicksal. Es ist ein kindischer Trieb, Naturmächte zu personificiren, ihnen menschliche Art anzudichten, oder sie wohl gar zur Rechenschaft zu ziehen. Die Empörung darüber, daß ein Mangel in der Gehirnorganisation eines großen Mannes zu völligem Bankerott führen kann, bleibt als letzte menschliche Auflehnung wohl aller Wissenschaft und Religion zum Trotz bestehen. Wenn Schumann wahnsinnig und Beethoven taub werden konnte, so erscheint, was wir Schicksal nennen, nur noch als physiologische Katastrophe.

Das Portrait Schumann's in seinen allgemeinen Umrissen sei hier geschlossen. Ich habe nur diejenigen Züge gezeichnet, welche mir für dasselbe wesentlich schienen. Von vielen seiner vortrefflichsten Arbeiten habe ich nicht gesprochen: ich erwähne hier nur die durch ihren mächtigen Zug imponirende „Genoveva-Ouverture", die zu „Julius Cäsar", zur „Braut von Messina" und die durch den feinen Gegensatz zwischen der Idylle und dem tragischen Hintergrund der französischen Revolution merkwürdige Ouverture zu „Hermann und Dorothee". Ich habe nicht gesprochen von den lieblichen Duetten, den drei- und vierstimmigen Gesängen mit und ohne Begleitung, dem zarten „Requiem für Mignon", den Concerten für Cello und vier Hörner. Der Essayist hat andere Aufgaben als der Biograph. Er erzählt nicht und hat es nicht mit den einzelnen Maschen, sondern mit dem ganzen Netz zu thun.

Ich habe oben einen Unterschied zwischen Anhängern der Schumann'schen Schule und solchen gemacht, die sich von ihr abgelöst haben. Der Schumannismus ist an einen jener Wendepunkte gerathen, wie er in der Geschichte der Schulen nicht selten vorkommt. Nichts fordert mehr zur Theilnahme und Nacheiferung auf, als eine von seltsamen Bedingungen geleitete, ihren eigenen Weg gehende, abnorme künstlerische Individualität. Menschen wie Goethe, Raphael, Mozart regen weitaus nicht in dem Grade zur Schulbildung an. Sich ihnen anschließen, hieße nur die Natur in ihrem höchsten künstlerischen Ausdruck nachahmen. Die Abweichungen vom idealen Mittel sind es, in denen sich die

Kunstcolonien ansiedeln. Schumann'sche Kunst war ein Ferment, ohne das wir die heutige Gestaltung unserer deutschen Musik kaum zu denken vermögen. Wie nah oder fern wir ihr gestanden haben, jeder von uns hat einen Theil davon in sich aufgenommen. Es ist schwer, kurz zu bezeichnen, worin eigentlich ihr Wesen bestand. Halb war es ein schwärmerisches Versinken in die poetische Empfindung, halb ein Hinausragen über sie, mit kritischen Reflexen sogar, im Wesentlichen ein Idealismus von so nervös leidenschaftlicher Art, daß die Ursache vor ihrer Wirkung zitterte und die Tarnkappe, in welche sich die lichtscheue Retina barg, nur zaghaft abgelegt wurde. Es entstand hieraus eine Wucherung des Innenlebens, ein Behagen an anonymen Seelenzuständen, eine musikalische Wollust der Heimlichkeit, welche ein verwandtes Nervenleben ebenso lebhaft anregte, als sie bei kräftigeren Naturen auf Widerstand stieß. So wenig eine rein realistische Kunst auf die Dauer möglich ist, so wenig ist es eine rein idealistische wie die Schumann's. Nur wo beide Mächte sich wie Kette und Einschlag begegnen, gibt es ein haltbares Gewebe.

Hiezu tritt die oft gemachte Erfahrung, daß Schulen den Ausdruck des Meisters zu überbieten suchen. Auch die Schumann'sche hat dies an einigen ihrer Anhänger, namentlich an Theodor Kirchner, erlebt, von dem Robert Franz witzig gesagt haben soll, er wäre schumannischer als Schumann. Bei ihm, so sehr begabt er ist, verflüchtigt sich die Schumann'sche Sprache zu kleinen Pointen. Oft lautirt sie nur den Gedanken, wenn auch immer in der geistvollsten,

oft bezauberndsten Weise. Daß die Verfallzeit der Schumann'schen Schule angebrochen ist, dafür gibt es einen untrüglichen Beweis: kein Schumannianer dringt mehr so recht in das Herz des Volkes. Wie wir politisch in unseren Sommer getreten sind, so verlangen wir auch in der Kunst nach dem Liebesfrühling Schumann'scher Musik ein positiveres, volleres Lebensgefühl unseres musikalischen Blutumlaufs. Dichten und denken wie er, „auf geheimem Waldespfade", können wir ja doch nicht mehr. Jene Romantik, in der sein ganzes Wesen wurzelte, die Romantik des Mondlichts, des Walddunkels, und all' der Stimmen, welche nächtlich zwischen Himmel und Erde erklingen, ist uns, wenigstens in seiner Art, durch die Geschichte gekündigt. Der Mond und der Wald werden für den Dichter zwar immer unentbehrlich sein, aber wie tausendfach verschieden können sie anregen. Man vergleiche doch nur Eichendorff'sche und Goethe'sche Empfindung. Schumann bleibt uns darum genau, der er war. Was seine Kunst geben konnte, hat sich in ihm und den nächsten Ausstrahlungen seiner Schule erfüllt. Darum ist es kein Abschiednehmen von ihm, sondern nur von dem Wahn, daß seine Ideale für uns noch zeugungsfähig sind. Ihn gering achten, hieße ein wesentliches Stück des eigenen Herzens mißverstehen. Aber jede Zeit hat ihre Ideale, und alle Ideale haben ihre Zeit. Wir leben in einem helleren, dreisteren Licht als er, einem Licht, welches scharfe Schatten wirft und die Nebel unserer Traumwelt aufsaugt. Wir können jene Tag- und Nachtgleiche des

Empfindens nicht mehr verwenden. Wir haben keine lauschigen Winkel, keine Plauderstündchen, kein' „Dämm'rung breitet seine Flügel" mehr. Das ist ein Unglück, denn Poesie will Nester bauen, aber nicht unsere Schuld. Die Lokomotive braust durch die römische Campagna; sie wird bald über die Häuser unserer Städte wegziehen. Wo sollen wir in all' dem Lärm noch Ruhe und Verständniß für ein Stillleben finden?

Auch eine andere Gruppe Schumann'scher Stimmungen, die ich kurzweg die Manfredische nennen will, hat der frische Hauch der Zeit wie Nebel aufgelöst. Das „graue Elend", um mit einem studentischen Ausdruck die höchste Ekstase moralischer Entgeisterung zu bezeichnen, erregt weder Furcht noch Mitleid mehr. Wir sind zu pragmatische Köpfe, um an Seelenprocessen noch Geschmack zu finden, welche sich im leeren Raum abspielen und an der Himmelsleiter, statt von Sprosse zu Sprosse stetig höher zu steigen, melancholische Entrechats machen. Wenn Byron und Schumann solchen Neigungen fröhnten, so war das in ihren Naturen tief begründet. Sie kämpften mit dem verzweifelten Aufgebot der letzten Mittel, und wenn sie auch nicht siegen konnten, wo zu siegen unmöglich war, so entwickelte sich doch eine Großartigkeit der Erbitterung, die uns imponirt. Wehe den Epigonen aber, welche das Chaos schildern wollen, ohne wie sie das „es werde Licht" der Schöpfung wenigstens ahnen zu lassen! Es gibt ja der greifbaren menschlichen Schmerzen genug, denen der Künstler Sprache verleihen kann. Wir

genießen und schätzen, wie mir scheint, nur noch dichterische Offenbarungen, für welche wir die Aequivalente in unserer Brust tragen. Formeln, die wir in keine Rechnung aufzulösen vermögen, sind unproductive Werthe für uns.

Hoffen wir, daß es den Mächten, welche unsere Kunst regieren, gefallen werde, den Genius zu citiren, welcher das Vermächtniß Schumann'schen Geistes als fähiger Erbe anzutreten vermag. Irre ich mich nicht, so hat der prophetische Blick des Meisters ihn früh erkannt und er ist in dem Verfasser des „deutschen Requiems" gefunden.

Robert Volkmann.

Das Portrait eines noch lebenden Künstlers zu malen, kann immer nur ein Versuch sein. Der Tod schließt nicht nur äußerlich ein Lebensbild ab, er verleiht ihm auch eine ungemein perspektivische Kraft. Der dunklen Vorgänge ferner, die zu unvermutheten Wendungen im künstlerischen Schaffen führen können, sind so mannigfaltige, daß ich mich jeder Hypothese über die zukünftige Entwickelung des hier Gezeichneten enthalten und nur das ins Auge fassen werde, was von seiner Wirksamkeit bisher vorliegt. Mir scheint dies die einzig erlaubte Art zu sein, wie man über einen noch lebenden Zeitgenossen sprechen darf. Was der Mitlebende vor dem Nachlebenden hiebei voraus hat, ist ja allein der innigere Rapport, in dem er zu den Kunstleistungen seiner Zeit steht. Sich über die ganze Summe der Production eines vielgenannten Künstlers kritisch zu orientiren, ist vielleicht Manchem willkommen. Ich will zu diesem Zweck den etwas pedantischen Weg der Besprechung seiner Compositionen nach Gattungen einschlagen und zum Schluß den Versuch wagen, seine kunstgeschichtliche Bedeutung, so weit sie sich bis zu diesem Zeitpunkt verstehen läßt, zu bestimmen.

I. Streichquartette.

Das Saitenquartett ist unter allen Kunstgattungen vielleicht diejenige, an der sich das specifische Gewicht der musikalischen Phantasie am sichersten messen läßt. Wie hoch man Beethoven, den vielseitigsten unter allen Tonkünstlern, auch auf jedem anderen Gebiete, wie hoch man Mozart in seinen Opern und Haydn in seinen Oratorien stellen möge, im Quartett haben sie alle Drei die ganze Summe ihrer Erfindungskraft zum Ausdruck gebracht, ja es ist nicht zu viel behauptet, wenn man sagt: hätten wir nur die Quartette dieser Männer, wären ihre anderen Werke sämmtlich verloren gegangen, so würden wir immerhin im Stande sein, uns aus ihnen allein ein treues und annähernd vollständiges Bild ihrer geistigen Eigenthümlichkeit zu entwerfen. Es gibt Quartettsätze von Mozart, in denen der halbe „Figaro" und „Don Juan" stecken, Quartettsätze von Haydn, welche uns in die Stimmung der „Schöpfung" und „Jahreszeiten" versetzen, und aus den drei russischen Quartetten Beethoven's tritt uns der ganze Mann entgegen, denn es war ihm gegeben, in die engen Grenzen von vier Instrumenten den grenzenlosen Umfang seines Genies zu bannen. Anders verhält es sich mit den Epigonen dieses Dreigestirns, mit Schubert, Mendelssohn und Schumann. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß das specifische Musikerthum dieser Meister sich im Quartett nicht am reinsten zur Geltung gebracht hat, daß wir nur ein unvollständiges, theilweise sogar falsches Bild von ihnen besäßen, wenn wir ihre Bedeutung nicht aus ihren anderen Arbeiten erkennen könnten.

Das Quartett liegt nicht in der Richtung unserer Zeit, welche lieber mit Orchester- und Chormassen musicirt, auf die Bühne steigt und mit großen Mitteln große Leidenschaften und Stimmungen zu illustriren sucht. Auf das Quartett, diese klassische Urform der reinen Musik, greift sie nur noch aus Pietät oder traditioneller Gewöhnung zurück. Es ist in dieser Beziehung charakteristisch, daß Schumann es bei drei Quartetten bewenden ließ, und daß Gade, der sehr wohl fühlte, wohin ihn das eigenste Wesen seiner Natur trieb, meines Wissens nie eins veröffentlicht hat. Man könnte hingegen nun Erscheinungen wie Spohr und Onslow anführen, aber ihre Arbeiten haben doch nur einem bestimmten Kreise von Menschen, und diesen selbst nur innerhalb einer bestimmten Zeit Rechnung getragen; die einen sind bereits so gut wie antiquirt (Onslow), die anderen nahe daran, es zu werden. Daß sich unter den jüngeren Künstlern, und gerade unter denen, die es am redlichsten mit der Kunst meinen, ich nenne hier unter vielen nur Brahms, Raff, Rubinstein und Kiel, wieder Quartettisten finden, ist bei der Vorliebe des deutschen Publicums für diese Kunstgattung und bei der Anerkennung, die gerade jeder Erfolg auf diesem Gebiete erntet, sehr erklärlich. Volkmann hat sechs Quartette veröffentlicht, von denen keins in Partitur, zwei im vierhändigen Clavierauszug erschienen sind. Ist nun schon nach allem Vorausgegangenen mit diesen Schöpfungen auch keine noch so geringe Erweiterung einer durch die größten musikalischen Geister mit solcher Vorliebe angebauten Kunstweise zu erwarten, so kann doch nicht geleugnet werden, daß sich unter den Volkmann'schen Arbeiten

viel Gelungenes, ja einzelnes Vortreffliche befindet. Namentlich ist mit geringen Ausnahmen ein in das Wesen dieser abstracten Musik sich geschickt findender Stil zu loben. Hin und wieder zeigen sich Sätze von großer Spannkraft, selbst Originalität, namentlich überall da, wo das nationale Element zum Durchbruch kommt. Die Hauptschwäche liegt in den langsamen Sätzen. Ein Adagio im Beethoven'schen Sinne kann Volkmann nicht schreiben. Beethoven hat einen guten Theil unseres Herzens erst entdeckt, in dem Sinne entdeckt, als wir durch das ungeheure Leben, das er allein in demselben zu erwecken vermocht, uns einer gewissen Kraft des Empfindens in Tönen durch ihn erst klar geworden sind. Das, was wir seit Beethoven „Adagio" nennen, hat mit ihm aufgehört. Es gibt nur noch „Andantes". So sonderbar es klingt, es liegt ein wesentlicher, nicht nur metronomischer Unterschied zwischen beiden. Je langsamer ein Thema vorgetragen wird, je wuchtiger, kerniger und geschlossener, je unangreifbarer und positiver muß es sein. Die nachbeethovenschen Themen halten eine so nahe Betrachtung nicht aus. Sie zerfallen in einzelne Parzellen, offenbaren Lücken der Empfindung und behaupten sich oft nur durch einen romantischen Duft, wie wir ihn an fernen Gebirgen haften sehen, der sich immer mehr verliert, je näher wir ihm rücken. Ebenso wie wir von der Tragödie andere Maaße, andere Bewegungen und einen anderen Horizont verlangen wie von der Komödie, ebenso verlangen wir vom Adagio größere Vertiefung, größere Proportionen und größeren Umblick als vom Andante, dem wir es gern gestatten, daß es keine Conflicte heraufbeschwöre und

schlichte, sondern nur ein Lied, ein instrumentaler Gesang sei. Die meisten Motive aus solchen Andante's, welche unser höchstes Wohlgefallen erregen, würden uns den Eindruck von durchbrochener Arbeit machen, wenn wir sie im Adagiotempo vorgetragen hörten.

Das erste der Volkmann'schen Quartette (op. 9) in A-moll beginnt mit einer für unser heutiges Empfinden fast gar zu einfachen Einleitung, an welche sich ein unbefangen heiteres Allegro non troppo $^4/_4$ schließt, dessen Gedanken zwar nicht tief, aber glücklich vertheilt und abgerundet sind. Das Adagio versteckt seine Schwäche nur schlecht hinter einem krankhaft aufgebauschten Wesen. Das Scherzo hat jene reizende Einfachheit und Schlichtheit, durch welche Volkmann, da sie ein hervorstechender Zug seines Naturells ist, vielleicht berufen gewesen wäre, eine Art von kleinem Haydn unserer modernen Musik zu werden, wenn er sich nicht so oft durch Espritmacherei und ein forcirtes Wesen untreu würde. Das Finale, rasch und tarantellartig, hat viel Temperament, aber keinen sonderlichen Geist, wodurch eine so verbrauchte Beweglichkeit doch allein noch genießbar wird. — Der erste Satz des zweiten Quartetts (op. 14) G-moll, ist ein lehrreiches Beispiel, wie ein glücklicher Griff das Schicksal eines Musikstückes bestimmen kann. Nur wenig Hörer wird es geben, die seinem ersten Satz nicht einen stark männlichen Charakter zuerkennen werden. Den wesentlichsten Antheil daran hat — man kann es nicht anders bezeichnen — das zweite erste Thema. Ein Motiv, granithart und eindringlich, welches sich wie eine Steinader durch die mitklingenden Synkopen zieht, wird

überall Eindruck machen. Leider folgt diesem frischen Satz eins der sterblichsten Andantes, die jemals einer sentimentalen und weltmüden Feder entronnen sind. Nicht einmal eine geistreiche Appretur kommt seiner hysterischen Verdrießlichkeit zu Hilfe. Ganz vortrefflich in seiner sprudelnden Lebhaftigkeit wäre das Scherzo, wenn ihm nicht der neckische Mund Mendelssohn's die Stichwörter gegeben hätte. Der Eintritt des zweiten Thema's auf dem einschneidenden A des Cello's, der fugirte Mittelsatz, die elfenhafte Hast der Stimmen, die spukhafte Wiederkehr des Unisonomotivs in der Mitte, dies schöne Gleichgewicht zwischen Ruhe und Bewegung, das Alles ist nicht Volkmann's. In Mitten des frank und frei hineilenden Finales findet sich eine im dreitactigen Rhythmus gehaltene Enclave in H-dur, die ich für bedenklich halte. Eine Genialität hat nur dann Recht, wenn sie durch die Kraft ihrer Seltsamkeit jede Kritik zum Schweigen bringt. Trotz aller Ausstellungen verdiente das G-moll-Quartett größere Verbreitung, schon wegen des vortrefflichen ersten Satzes. Während des zweiten müßte man eine Broschüre lesen oder sich sonst nützlich beschäftigen.

Ueber das dritte Quartett (op. 34) in G-dur ginge man am besten mit Stillschweigen hin. Es macht den Eindruck, als hätte es den anderen nur als Löschblatt gedient. Wäre die Langeweile noch nicht erfunden, so hätte das Adagio dieses Quartetts den Vorzug, darin auf das gründlichste zu orientiren. Dabei ist die ganze Arbeit nicht frei von Anklängen zu sprechen (so beginnt sie beispielsweise Note für Note wie ein bekanntes Volkslied), ohne jedoch durch diese Anleihe reicher zu werden. Der letzte Satz, welcher

verhältnißmäßig noch der beste ist, kommt über eine gewisse Kleinigkeitskrämerei auch nicht hinaus, so daß man wünschte, das unerfreuliche Opus wäre nicht in die Welt gesetzt worden.

Höher steht das vierte Quartett in E-moll (op. 35). Es ist wenigstens harmlose, gesunde Musik, die einen fast ländlich sittlichen Eindruck macht. Wenn geschickte Köche einen angehenden Hautgoût durch allerlei Reizmittel geschickt zu verdecken wissen, so hat eine so gesunde, für unseren heutigen Geschmack vielleicht zu gesunde und einfache Conception solche Anrichtungskunst freilich nicht nöthig. Man wird im Gegentheil oft ein über das Populäre hinausstreifendes Element von fast südlicher Unbefangenheit zu bewundern haben und den Muth einer Einfachheit schätzen lernen, der in unserer, von Ueberbietung und Ueberhebung strotzenden Zeit, doppelt hoch zu veranschlagen ist. Complicirter zu sein, als wir es sind, das wird kein Mensch von irgend gesundem Kunstverstande noch für ersprießlich halten, denn wir stehen auf einigen Gebieten unserer Kunst hart am Mikroskopischen. Wir müssen zum Einfachen zurück, und darin liegt mit Volkmann's Bedeutung, daß er zu dem Muthe dieser Bewegung auch das Vermögen gesellt. Die Vereinfachung einer Kunstweise braucht mit einer Einbuße an Schönheit nicht verknüpft zu sein und gewinnt sicher durch ihre größere Verständlichkeit.

Noch werthvoller und bedeutsamer als das G-moll-Quartett ist das fünfte in F-moll (op. 37). Es besteht nur aus drei Sätzen. Der erste wäre wohl unter allen, die Volkmann für Saiteninstrumente geschrieben hat, durch seine

leidenschaftliche Textur der glänzendste, wenn er von genialen Schroffheiten freizusprechen wäre und jene Oekonomie Beethoven's besäße, welche auch in dem aufgeregtesten Stücke an der rechten Stelle für die rechte Ruhe zu sorgen weiß. Man erinnere sich der „Apassionata". Ist es möglich, leidenschaftlicher zu schreiben? Und fehlt es trotzdem an Ruhepunkten, wo wir wieder Athem schöpfen können? Ehe die Dämonen des letzten Satzes losgelassen werden, durch welches Elysium führt er uns, damit wir neue Kräfte sammeln! Ein Genie ohne Selbstcontrolle, und nun gar ein Talent ohne sie, kann wohl meteorartig unser Auge blenden, aber zum unvergänglichen Stern, dem Wanderer eine Leuchte und ein Hort, wird es nicht. Darin gleicht der Künstler dem Manne, der seinen Acker bestellt: wo die Weisheit des Haushaltens fehlt, werden auch die fruchtbarsten Naturanlagen nur einen problematischen Ertrag liefern. — Ein gesangvolles Adagio von etwas neutralem Werth führt zu einem vortrefflichen Finale, dessen trotziger Charakter, feurig vorgetragen, eine unwiderstehliche Wirkung ausüben muß.

Das sechste Quartett in Es-dur (op. 43) würde mit denen in E- und A-moll, was Glätte des Stils und naive Harmlosigkeit betrifft, gleich rangiren, enthielte es nicht ein merkwürdiges Scherzo. Sein Fünfvierteltakt ist so reizend erfunden, daß man ihm das Bürgerrecht zuerkennen muß. Das Ueberzählige von einem Viertel in jedem Tact, wogegen sich im Allgemeinen die menschliche Natur sträubt, wirkt hier so neckisch, athemlos und originell, daß das Stück ohne dasselbe nicht zu denken wäre. Und darin liegt die Rechtfertigung oder Absolution, wie man es nennen mag.

Mathematisch ist der Sache nicht recht beizukommen. Alles Fremdartige auf rhythmischem und tactischem Gebiete verursacht zunächst ein Gefühl der Verwunderung; haben wir das doch selbst bei den rhythmischen Verschiebungen im Scherzo der neunten Sinfonie empfunden. Es ist die Genialität, welche neue Gesetze schafft, im Rhythmischen wie im Harmonischen. Wenn sich etwas gegen den Fünfvierteltact anführen ließe, so wäre es, daß Beethoven ihn nicht geschrieben, der in Allem der größte Revolutionär und Entdecker war. Daneben steht die wunderbare Thatsache, daß die Finnen in ihren Volksliedern sich dieser Tactart mit Vorliebe bedienen, worüber C. F. Weitzmann seiner Zeit interessante Mittheilungen in der „Neuen Zeitschrift für Musik" gemacht hat. Auch den Ungarn scheinen vermischte Tactarten geläufig zu sein, und es ist anzunehmen, daß Volkmann aus diesem nationalen Elemente die ersten Anregungen zu seinen Fünfvierteltacten und zu den mannigfachen originellen Rhythmen geschöpft hat, denen manche seiner Compositionen den besten Theil ihrer Wirkung verdanken.

II. Claviercompositionen.

Sie umfassen, nach der Opuszahl geordnet: Sechs Fantasiestücke (op. 1), Dithyrambe und Toccata (op. 4), Souvenir de Maroth (op. 6), Notturno (op. 8), Musikalisches Bilderbuch, sechs Stücke zu vier Händen (op. 11), Sonate (op. 12), Buch der Lieder, drei Hefte (op. 17), Tanzweisen (op. 18), Cavatine und Barcarole (op. 19), Ungarische Lieder (op. 20), Visegràd, zwölf

musikalische Dichtungen (op. 21), Vier Märsche (op. 22), Wanderskizzen (op. 23), Ungarische Skizzen, sieben Stücke zu vier Händen (op. 24), Intermezzo und Fantasie (op. 25), Variationen über ein Händel'sches Thema (op. 26), Lieder der Großmutter, Kinderstücke in zwei Heften (op. 27), Improvisationen am Clavier (op. 36), Die Tageszeiten, zwölf Stücke zu vier Händen (op. 39), Drei Märsche zu vier Händen (op. 40), Au tombeau du comte Széchenyi, Fantasie (op. 41), Ballade und Scherzetto (op. 51), Rondino und Marschcaprice zu vier Händen (op. 55), Capricietto (ohne Opuszahl), Sonatine zu vier Händen (op. 57).

Wenn ein Künstler sich naturgemäß entwickelt, so dürfen wir die Chronologie seiner Werke selbst bestimmen. Trägt diese, wie es sein soll, den Charakter einer aufsteigenden Scala, so können wir mit voller Bestimmtheit alles Unreife an den Anfang, alles Vollendete an das Ende stellen. Rationelle Bildungsgänge sind aber viel seltener, als man glaubt. Die sich logisch entwickelnden Organismen sind zu Seltenheiten geworden. Das Talent unserer Tage ist ein Flüchtling: es fehlt ihm das Seßhafte. An die Stelle des ruhigen Fortschritts tritt ein abspringendes Productionsverfahren. Hastige Blitze sollen für Licht, Fieber für Wärme, Ueberstürzung für schöne Bewegung, Vorausgreifen für Offenbarung, Hader mit sich selbst und der Welt für faustisches Erbtheil gelten. Es nutzt nichts, von der Zeit zu reden. Wir sind die Zeit, wir allein machen sie. Der echte Kunstwille ist es allein, der den Künstler glückselig oder unselig macht, und der hat mit keiner Zeit etwas zu

schaffen. Der echte Kunstwille ist es allein, welcher die innere Vorsehung eines Kunstlebens ist. Wer ohne diese göttliche Besinnung in's Gelag hinein arbeitet, der wird, und hätte er alle Begabung der Welt, doch immer nur die Rolle eines fahrenden Schülers spielen. Wer denkt hiebei nicht an einen unserer begabtesten Zeitgenossen! Welch ein unruhiges Wesen, das Schönes und Unschönes in einem Athemzuge schafft, immer unzufrieden und immer talentvoll, immer nach dem Höchsten ringend und immer nahe daran vorbeistreifend!

Auch die Chronologie der Volkmann'schen Werke läßt kaum einen organischen Entwickelungsgang erkennen. Ueberall eine ersichtlich ideale Haltung, ein reiches und inniges Gemüthsleben, größtentheils unverkennbarer Beruf, und daneben wieder ein Sichgehenlassen, eine Unbekümmertheit, eine naive Kritiklosigkeit, die neben das Beste das Schwächste stellt.

Unter den oben verzeichneten Werken nehmen einige vierhändige Compositionen und das mit dem wunderlichen Namen „Visegràd" bezeichnete Heft den ersten Rang ein. Namentlich sind die „ungarischen Skizzen" (op. 24) von Bedeutung. Wer es weiß, wie schwer es ist, groß im Einfachen zu sein, wird diesen kleinen Stücken seine Bewunderung nicht versagen. Es ist viel nationales Element darin, aber glücklich individualisirt. Auch die „Tageszeiten" enthalten einige wirklich poetische Stücke. Von entschieden komischer Wirkung ist darin der „türkische Zapfenstreich". Es dürfte schwerlich zwei Musiker geben, die beim Spielen dieses Stückes nicht in die unbändigste Heiterkeit ausbrächen. Das Rondino (op. 55) beginnt mit einem höchst graziösen Motiv,

echt Volkmannisch in seiner anspruchslosen Schönheit. Leider verscherzt eine triviale Stelle in der Mitte seinen vollen Genuß. Man ist bei Volkmann nie seines Lebens sicher. Jeder Augenblick kann uns um eine Illusion ärmer machen. Die Marschcaprice, welche hierauf folgt, ist eine rhythmische Schelmerei. Als Vorbild wären siebentactige Rhythmen, auf welche fünf- und dreitactige folgen, gefährlich, weil sich bei derartigen kaleidoscopischen Verschiebungen zuletzt jedes Gefühl rhythmischer Symmetrie verflüchtigt. Von den vierhändigen Sachen sind das „musikalische Bilderbuch" und die „drei Märsche", namentlich der erste von ihnen, noch zu empfehlen.

Das sogenannte „Visegràd" ist ein ganz originelles Werk. Fast keins der darin enthaltenen Stücke ist bedeutungslos, einige außerordentlich schön (Brautlied, Waffentanz, Page, Pastorale, Wahrsagerin). Gleich werthvoll sind die „Variationen über ein Händel'sches Thema", den bekannten „harmonious blacksmith". Die Variation im Neunachteltact wäre des größten Genies würdig. Sie schlägt den visionären Ton an, den Beethoven namentlich in den „Variationen op. 111" erfunden hat. — Interessant sind auch die „Improvisationen", ein hier sehr richtig gewählter Name. Die erste ist ungarisch gehalten, in der zweiten erinnert das Hauptthema leider an Schubert's Wandererphantasie, auch fällt der Mittelsatz aus dem Rahmen. Pikant, wenn auch schrullenhaft, ist das letzte Stück mit dem Orgelpunkt „fis" in der Mitte. „Ballade und Scherzetto" sind dankbare, feine Clavierstücke, denen es nur etwas an Substanz und Ausführlichkeit fehlt. Am elegantesten sind

„Cavatine und Barcarole" gehalten. Im „Buch der Lieder" ist das erste Heft vortrefflich, obwohl sich auch die beiden anderen auf der Höhe Volkmann'scher Liebenswürdigkeit halten.

Wie grenzenlos ungleich Volkmann schreibt, kann man am besten aus der „Sonate op. 12" ermessen. Wenn man im ersten Satze den Trugschluß auf „fis" ausnimmt, so macht er im Ganzen den unbehaglichen Eindruck einer Conservatoriumsarbeit. Im Scherzo $^6/_8 : ^2/_8$ wird viel rhythmisch experimentirt. Es ist Geist darin, aber kein gesunder. Für den Musiker ist $^6/_8 + ^2/_8$ nicht $= ^8/_8$, wie für den Mathematiker. Cäsuren und die sogenannten guten Tacttheile empören sich gegen solche Vergewaltigung. Tritt nun gar wie hier noch ein intermittirender Neunachteltact dazwischen, so glaubt man in einem rhythmischen Tollhause zu sein. Volkmann hat auf diesem Gebiete so viel glückliche Griffe gethan, daß man ihm einen Fehlgriff zu gute halten kann. Das Finale der Sonate hat wieder viel Leben und Physiognomie und ist in jedem Betracht das Gegenstück zum Einleitungssatze.

Der Rest der Claviermusik ist herzlich unbedeutend. Die „Lieder der Großmutter" stehen in keiner Beziehung auf der Höhe dieser von Schumann geschaffenen Kunstgattung und sind selbst in einem so alternden Munde kaum erträglich.

III. Kammermusik.

Sie umfaßt: Trio für Piano, Violine und Cello (op. 3), Trio (op. 5) in B-moll, Romanze für Cello und Piano (op. 7), Chant du Troubadour für Geige oder Cello

mit Piano (op. 10), Allegretto capriccioso für Geige und Piano (op. 15), Rhapsodie für Geige und Piano (op. 31), Sonatine für Piano und Geige (op. 60).*)

Ueber das erste Trio kann ich nicht urtheilen. Es ist nicht in Partitur gedruckt und ich hatte keine Gelegenheit, es zu hören. Soviel läßt sich indessen aus dem Clavierpart herauslesen, daß es dem zweiten in B-moll nicht ebenbürtig ist. Dieses zweite Trio (op. 5) ist bekanntlich dasjenige Werk, welches die Aufmerksamkeit zuerst auf Volkmann lenkte und an das sich die gespanntesten Erwartungen für die Zukunft des Componisten knüpften. In der That, nach einem solchen Löwenwurf war es dem Publicum nicht zu verargen, daß es über die vielen zahmen Hausthiere, die darauf folgten, betroffen war. Um das fatale, nicht zu umgehende Wort gleich auszusprechen: so hoch wir Volkmann auch in manchen seiner späteren Compositionen schätzen, über das B-moll-Trio ist er niemals hinausgekommen. Weder hat er jemals seine Kräfte höher gesteigert, noch hat er jemals diese Höhe wieder erreicht. Das B-moll-Trio ist ganz aus einem Guß, ohne jeden Sprung und von den mächtigsten Dimensionen. Man hat durchaus die Empfindung, daß nicht ein bloßes Talent, sondern eine geniale Hand dasselbe geformt. Keine Nachäfferei, keine Unsicherheit, kein Experimentiren verderben irgendwo den Eindruck spontanster Unmittelbarkeit. Die Themen edel und prägnant, bald groß und feierlich wie zu Anfang, bald anmuthig wie

---

*) Seitdem erschienen: Zweite Sonatine für Violine und Piano op. 61, Capriccio für Violoncello und Piano op. 74.

im Allegretto, bald feurig wie im Finale. Ueber dem Ganzen eine schöne Sicherheit des Colorits, daß man jener supplementären Empfindungen, die beim Anhören so vieler moderner Compositionen zum Retouchiren nöthigen, überhoben ist. Betrachtet man danach die übrige Kammermusik des Autors, so ist es, als hätte man in die Sonne gesehen: überall tanzen die üppigen Reflexe des herrlichen Balls und Alles erscheint abgestorben daneben. Auszunehmen wäre hievon allein die „Rhapsodie". Zu den ängstlichen Harmonikern darf man freilich nicht gehören und auch gegen kanonische Vergewaltigung nicht ungerüstet sein. Geistreiche Stimmführung und ein gewisser abenteuerlicher Zauber der mise en scène machen das Stück allen Geigern höherer Art jedoch empfehlenswerth.

IV. Concerte.

Es sind deren zwei vorhanden, eins für Cello, das andere für Clavier, beide mit Orchester. Das Celloconcert (op. 33) ist bei der Armuth dieses Zweiges unserer Literatur eine dankenswerthe Bereicherung. Das Ganze bildet eigentlich nur einen sehr ausgedehnten ersten Satz. Trotz des hübschen zweiten Themas wäre eine ausgibigere Cantilene am Platze gewesen. Die fein erfundene Cadenz vor der Reprise des Hauptthemas hilft diesem Uebelstande nicht ganz ab. Das Werk beginnt ohne den üblichen Einleitungspomp höchst reizend mit einem im Erzählertone gehaltenen Motiv, welches das Cello schlicht vorträgt. Man wird an Bocaccio erinnert, so anmuthig und gleich bei der Sache ist der Verfasser. Der Virtuosität wird mit dem

feinen Sinn der Mendelssohn'schen Concerte nur so weit Rechnung getragen, als es unbeschadet der klassischen Form zulässig ist; die Instrumentation ist discret und schicklich. Das Werk hat bereits verdiente Verbreitung gefunden, was man von dem Concertstück für Clavier (op. 42) leider nicht sagen kann, obwohl es künstlerisch wohl noch höher zu stellen ist. Es ist dreisätzig ohne Abschlüsse. Das Orchester beginnt mit einem breiten Thema, C-moll $^{4}/_{4}$, in welches das Clavier cadenzartig mit phantastischen und unruhigen Passagen einbricht. An diese Art von Duett schließt sich ein Andante mit Variationen C-dur $^{3}/_{4}$, das Motiv nicht gerade originell, aber sehr durchsichtig und duftig componirt. Das feurige und populäre Finale, dessen Thema aus dem Grundmotiv abgeleitet, gibt der ganzen Anlage einen sehr glücklichen Abschluß. Die reliefartige Plastik des Beethoven'schen Passagenwerks, seine sonderbare Oekonomie der Notenwerthe, dieses scheinbare Durcheinander von Triolen, Quintolen und Septolen, welches seiner Art ein Thema zu umspielen eine so merkwürdige Phantastik verleiht, ist, namentlich im ersten Satz, sehr glücklich copirt. Copirt? Ja. Aber Beethoven copiren heißt nur die ewigen, unverbrüchlichen Grundlagen unserer Kunst sich zu eigen machen.

V. Gesangmusik.

A. Kirchliche: Erste Messe für Männerstimmen (op. 28), Zweite Messe desgleichen (op. 29), Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor mit Piano (op. 38), Offertorium für Sopransolo, Chor und Orchester (op. 47),

Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert, Motette für gemischten Chor (op. 59).*)

B. Profane: Fünf Lieder für eine Stimme mit Piano (op. 2), Drei Lieder desgleichen (op. 13), Drei Lieder desgleichen (op. 16), Sechs Lieder für Männerstimmen (op. 30), Drei Lieder für Tenor (op. 32), An die Nacht, Fantasiestück für Altsolo und Orchester (op. 45), Liederkreis für Alt und Piano (op. 46), Drei Lieder für Männerchor (op. 48), Sappho, dramatische Scene für Sopransolo mit Orchester (op. 49), Drei Lieder für eine Stimme (op. 52), Die Bekehrte (op. 54), Zwei Lieder für Mezzosopran mit Piano und Cello (op. 56), Zwei Lieder für Männerchor (op. 58).**)

Die erste Messe für Männerstimmen in D-dur (a capella mit Solostimmen) ist wohlklingend, aber etwas weltlich melodisch und mit zu geringer Betonung der verschiedenen Textgruppen geschrieben. Mehr kirchlichen Stil verräth die zweite (As-dur ohne Soli). Kyrie, Crucifixus, Et vitam venturi, Agnus dei sind fünfstimmig, das Uebrige vierstimmig behandelt. Das Credo ist bis zum Incarnatus, vermuthlich um ihm einen absichtlichen Charakter von Herbigkeit zu geben, nur zweistimmig gesetzt. Es liegt an der engen Räumlichkeit eines Männerchors, daß sich die contrapunktische Kunst in ihm schwer entfalten

*) Seitdem erschienen: Kirchenarie für Baß mit Streichquintett, op. 65, Zwei geistliche Lieder für gemischten Chor, op. 70.

**) Altdeutsche Hymne für Männerstimmen, op. 64, Drei Lieder für Sopran mit Piano, op. 66, Sechs Duette, op. 67, Drei Hochzeitslieder für gemischten Chor, op. 71, Drei Lieder für Tenor mit Piano, op. 72.

läßt. Einzelne wirkungsvolle Intentionen können bei der Sprödigkeit des Materials, bei der Armuth an Klangfarben, der keine instrumentale Figuration zu Hilfe kommt, den allgemeinen Eindruck von Monotonie nicht dauernd bekämpfen. Es ist eine zu freiwilliger Diät verurtheilte Compositionsgattung, bei der man an das wunderliche Experiment von Brahms denken muß, für ein Orchester ohne Geigen zu schreiben, oder an die Rückert'sche Makame ohne R. Die Kunst, auf der G-Saite zu componiren, bestraft sich selbst. — Die drei „geistlichen Lieder" sind einfache, populäre Musik. Echt fromm ist vorzugsweise der schöne Text von Möricke „Herr, schicke was du willst, ein Liebes oder Leides", für sechs Stimmen behandelt. — Das „Weihnachtslied" besteht aus vier Nummern. Das erste Stück, ein Fugato F-dur $^{3}/_{4}$ zu den Worten: „Er ist gewaltig und ist stark, der zu Weihnacht geboren ward, das ist der heil'ge Christ. Ihn preiset, was auf Erden ist, außer dem Teufel alleine in seinem großen Uebermuth, dafür die Höll' ihm ward zu Theile", macht keinen hervorstechenden, aber einen sehr gebildeten Eindruck. Die zweite Nummer beginnt mit einem Satze für vier Frauensolostimmen zu den Worten: „Ein hohes Haus im Himmel steht, zu dem ein Weg von Golde geht; von Marmor ist es ausgeführt, von Gott dem Herren ausgeziert mit edelem Gesteine". Ich will nicht ermüden durch weitere Beschreibung. Die Composition ist nicht ohne Physiognomie. Zwar leiden die Außensätze an Frugalität der Erfindung, die Mittelsätze jedoch bringen die robusten Gegensätze des mittelalterlichen Kirchentextes recht lebhaft zum Ausdruck. — Das „Offertorium" ist ein leicht ausführbares, dankbares

Kirchenstück, das recht eigentlich für den Gottesdienst geschrieben zu sein scheint. Von Volkmann'schem Geist ist darin nichts ersichtlich. Alles ist recht hausbacken und conventionell. Wenn ein Tonkünstler sich heute gedrungen fühlt, geistliche Musik zu schreiben, so ist an und für sich nichts dagegen zu sagen. Man darf aber wohl unterscheiden zwischen dem, was ein Künstler zur Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse, und dem, was er für Andere schafft. Unser Verhältniß zu den Dingen außer uns unterliegt einem ewigen Wechsel, unser Verhältniß zu Gott dagegen ist wenigstens in seinem letzten Grunde außerordentlich stabil. Eine Bach'sche Cantate wird daher, wie weit wir im theologischen Sinne auch ihrer Zeit entrückt sind, diesem Urgrunde unseres religiösen Empfindens immer viel näher stehen als alle moderne Kirchenmusik. Es wäre mithin in unserem künstlerischen Leben ein schöner Schritt vorwärts, wenn wir von der Cultur eines Gebietes Abstand nähmen, für welches nur in den seltensten Fällen und nur bei einigen hiefür ganz besonders beanlagten Naturen eine Nöthigung vorhanden ist.

Unter der profanen Vocalmusik Volkmann's nimmt das Phantasiestück „An die Nacht" die erste Stelle ein. Ich kann mir nicht versagen, die ihr zu Grunde liegende herrliche Shelley'sche Ode trotz ihrer mittelmäßigen Uebersetzung hier wiederzugeben:

Göttin der Nacht, schweb' über die Fluth
Und die westliche Well'!
Aus des Ostens Höhle, wo du geruht,
So lang' uns geleuchtet das Tageslicht hell,

Wo du Träume, an Schrecken und Freuden reich,
Gewoben, du, furchtbar und hold zugleich,
Nahe mir schnell.

Wick'le in graue Schleier dich ein,
Sternenverschönte!
Verhüll' mit den Locken des Tag's hellen Schein
Und küss' ihn, bis müd' er an's Herz sich dir lehnte;
Dann schweb' über Länder und Meere hinab,
Berühre sie all' mit dem Zauberstab;
Komm, lang' Ersehnte!

Als ich am frühen Morgen erwacht,
Seufzt' ich nach dir!
Als den Thau getrocknet der Sonne Pracht,
Und die Gluth lag drückend auf Bäumen und mir,
Und der müde Tag sich wandte zur Rast,
Zögernd gleich einem unlieben Gast
Seufzt' ich nach dir!

Man denke sich diese Verse, das „Furchtbare und Holde zugleich", von Bodenstedt übersetzt. Volkmann hat die Stimmung gut getroffen, namentlich ist die halblichtartige Färbung der Einleitung mit dem sehnsüchtig aufsteigenden Gang der Celli in guter Stunde erfunden. Das letzte „seufzt' ich nach dir", diese befremdende Rückkehr in die Grundtonart, ist eine echte Dichterwendung. Ob die ganze Composition nicht etwas zu kurz gerathen, bleibe unentschieden. Bei Stimmungen von solcher Seltsamkeit erhöht die Flüchtigkeit und das Gefühl des Unnahbaren nur ihren Reiz.

Fast ebenbürtig dieser Ode ist die „Sappho". Das Stück beginnt mit einem einschneidenden Vorhalt der Geigen. Sappho klagt leidenschaftlich über Verrath an ihrer Liebe. Reizend in der Farbe ist das sich daran schließende Andante „der Oelbaum grünt, es flammt im Abendroth der Inselkranz, es glüht und blüht die Welt". Hierauf folgen wieder leidenschaftliche Anklagen des Ungetreuen, sehr lebhaft und dramatisch behandelt. Sappho ergreift als letzten Trost die Leyer. Eine Cantilene mit Harfe, Pizzicatos und feinen Blasinstrumenten drückt die Versenkung in vergangenes Liebesleid aus. Von hier bis zum Schluß steigert sich die Verzweiflung Sappho's immer mehr. Sie wirft ihre Leyer in's Meer: „und du, geliebtes Saitenspiel, zerschelle wie dies arme Herz". Hier hat sich Volkmann einen sehr komischen Mißgriff zu Schulden kommen lassen. Nichts wäre doch natürlicher gewesen, als daß Sappho von dem Augenblicke an, wo sie, sich zu trösten, zur Leyer greift, diese auch so lange hätte erklingen lassen, bis sie dieselbe am Felsen zerschellt. Statt dessen schweigt die Leyer (Harfe) nach dem Schluß der Cantilene, und selbst wo Sappho Abschied nehmend zu ihr spricht, ehe sie sie in den Abgrund schleudert, ja beim Zerschellen selbst gibt sie keinen Laut mehr von sich. Das verstößt doch zu sehr gegen den gesunden Instrumentationsverstand und beraubt sich ohne allen Grund eines vollkommen berechtigten und natürlichen Effektes. Ueberhaupt ist die ganze Stelle, wo Sappho die Leyer fortwirft, die schwächste in der Partitur. Ganz vortrefflich ist wieder der Schluß. Zu den Tremolos der Geigen zitternde Bässe, dazu in Oboe und Clarinette ein klagendes

Thema von wenigen, eindringlichen Noten, als seufzte das Meer über seine Beute.

Die Volkmann'schen Lieder sind mit sehr geringen Ausnahmen („Am See" aus op. 16) recht unbedeutend. Vieles darin ist platt, einiges gewagt, anderes entlehnt. Op. 54 gehört gar jener fatalen Gattung von Concertliedern an, welche ein Musiker wie Volkmann bekämpfen, nicht bereichern sollte. Das ist die Sache der Herren Arditi und Genossen, nicht deutscher Künstler. Ueber den Werth der Männerchöre erlaube ich mir kein Urtheil. Ich habe kein Verständniß für Liedertafelkunst, und sehe in den meisten solcher Compositionen nur das vierstimmige Gelage. Ich lasse daher diesen Theil der Volkmann'schen Arbeiten unbesprochen.

VI. Orchestercompositionen.

Erste Sinfonie D-moll (op. 44), Festouverture für großes Orchester (op. 50), zweite Sinfonie B-dur (op. 53).*)

Es gibt Kunstformen, deren Haupt ein Heiligenschein umschwebt. Die Tragödie, die Sinfonie sind solche Formen. An der Wiege der letzteren lächelte einst die Grazie und die Engel Gottes hüteten ihren Kindheitsschlummer. Wie aber das Leben der Menschheit erst mit der Schuld beginnt, so muß auch jede echte Kunst von der verbotenen Frucht genossen und ihr Paradies verloren haben, wenn sie im

*) Seitdem erschienen: Drei Serenaden für Streichorchester, op. 62, 63, 69, Ouverture zu Shakspeare's Richard III., op. 68.

Kampfe ihre Kräfte erhärten soll. Der Genius der Kunstgeschichte hat Schuld und Erlösung der Sinfonie in eine Hand gelegt. Ueber die erste Sinfonie Beethoven's wölbt sich noch der heitere Himmel des Paradieses, unter dem Haydn gewandelt. In der zweiten tritt die Versuchung an ihn heran. Schon im ersten Satze zischelt vernehmlich die Schlange und im letzten schlägt der Cherub mit flammendem Schwert die Thore Eden's hinter ihm zu. Die neunte Sinfonie ist die Passionsmusik Beethoven's, das Lied an die Freude die Erlösungshymne.

Wie man diese Gedanken auch fassen mag, in diesem oder jenem Bilde, in dem einen begegnen wir uns Alle: Beethoven hat der Sinfonie den prophetischen Ausdruck seines halbgöttlichen Wesens als ewiges Erbtheil hinterlassen und es bedarf in unserem Gemüthe immer erst eines Resignationsactes, wenn wir nach ihm eine Musik hören sollen, welche den Namen einer Sinfonie trägt. In der Gattung selbst liegt ja nicht die Unmöglichkeit eines anderen Inhaltes, begrenzterer Formen, kleinerer Behandlung. Das Schwierige liegt nur darin, daß wir uns bei der modernen Sinfonie mit dem Individuellen, dem rein Privaten abfinden müssen, während bei ihm Alles kosmische Bedeutung hat. Oder mit anderen Worten, was bei ihm typisch wird, bleibt bei den Späteren singulair. Er zeichnete eine Gestalt so, daß sie der Ausdruck einer Gattung wurde: wir kommen über das Portrait selten hinaus.

Die beiden Volkmann'schen Sinfonieen besitzen zwar nicht entfernt die tiefe Kraft des Schumann'schen Subjectivismus, aber sie gehören doch zu den besseren Arbeiten unserer

Zeit. Die erste eröffnet mit einem sehr pathetischen Satze fast von der Stilkraft Cherubini's. Während das erste Motiv etwas isolirt Kaltes hat, ist das zweite in seinem imitatorischen Geflecht von einer leichten Wärme angestrahlt. Der ganze Satz hält sich in einer angenehmen Entfernung von den üblichen sinfonischen Wolkenzügen und macht dadurch einen vorwiegend geklärten Eindruck. Wenn Jemand den trüben Kampf der tiefer gelegenen Regionen solchem Aether vorzieht, so soll es ihm unbenommen sein. — Das Andante hat einen fühlbaren Händedruck Gade's mit auf den Weg genommen. Holzbläser führen das Motiv obligat ein; Saiten und Hörner treten alternirend hinzu, und ohne einen eigentlichen Mittelsatz zu bilden, spinnt sich das Stück cantilenenhaft zu Ende. In der Mitte geräth die Empfindung einmal in ein melancholisches Stocken. F-Hörner auf C, um welche die Saiten in langgezogenen Akkorden schweben, halten die lieblichste Bewegung eine kurze Zeit auf. Es ist eine coloristische Wirkung der süßesten Art, bei der man an eine laue Sommernacht denkt, an einen leicht bewegten Bergsee, auf dem im kleinen Boot der Dichter und sein Glück sich schaukeln. Die Instrumentation des ganzen Satzes ist von der keuschesten Prunklosigkeit. — Nicht ohne rhythmischen Reiz ist das Scherzo, nur fehlt es dem ersten Thema an contrapunktischer Geschmeidigkeit, weshalb die Durchführung etwas dunstig und spröde bleibt. Das holdselige Trio zieht aus dieser Nachbarschaft Gewinn. Man muß nicht nur, wie die Franzosen sagen, „avoir les qualités de ses défauts", man muß die guten Seiten seiner Fehler in Vortheile verwandeln. So kann ein geschickt

positer Schatten die Leuchtkraft eines Lichtes um's Doppelte erhöhen. — Das Finale geräth etwas schwer in Fluß; die doctrinäre Klippe, an der man das Stück im Geiste schon stranden sieht, wird durch die geistvolle Behandlung des Autors jedoch glücklich umschifft. Eine fatalistische Disposition war es, erstes und zweites Thema in halben Noten zu beginnen. In einem Sinfoniesatz müssen wie in einer glücklichen Ehe die beiden Themen möglichst entfernt, am besten gar nicht mit einander verwandt sein; sind sie sich zu ähnlich, so entstehen Territorialstreite, die der Regelung des Verkehrs nur Gefahr bringen können. Der Blutumlauf in diesem Satze leidet oft an solchen lähmenden Stockungen, und man hat das Gefühl wahrer Erleichterung, wenn, wie bei der Einleitung zur Reprise des Hauptthemas, eine tüchtige Viertelbewegung Platz greift. Würde das Zuviel gleicher, schwerer Noten nicht so sehr den Satz belasten, so würde man über den Mangel an Originalität leichter hinwegkommen.

Der erste Satz der zweiten Sinfonie in B-dur ist ein gesundes Orchesterstück, dessen schelmisches zweites Thema gut gegen die straffe Kraft des ersten contrastirt. Höchst anmuthig ist seine Wiederkehr im zweiten Theile, wo es aus dem Gedränge der Stimmen mit verhülltem Köpfchen hervorschlüpft. Das Allegretto ist eins jener heiter gestimmten und doch gefühlvollen Stücke, deren Vorbild Beethoven im Allegretto der F-dur-Sinfonie und des russischen F-dur-Quartetts geschaffen hat. Es ist wie ein Morgengang im Lenz. Wie der Vogel hinter seinem Blatt, verbirgt sich die Trauer im Herzen. Die sechzehn Tacte

vor dem „poco ritenuto“ sind freilich ein gewagter Einfall, vor dem nicht nur orthodoxe Harmoniker ihr Haupt schütteln werden. Dergleichen Bizarrerieen finden sich häufig bei Volkmann. Sie entspringen einer ungeselligen Seite des Componisten, welcher, wie mancher geistvolle Mensch, beim Versenken in das eigene Gemüth ganz zu vergessen scheint, daß er sich in Gesellschaft befindet. Das mag nicht für artig gelten, verletzen thut es aber nicht. — Das dritte Stück ist eigentlich nur eine breit ausgesponnene Introduction zum Finale, aber weder als solche, noch für sich betrachtet, sonderlich ergiebig. Der kanonische Anlauf im Beginn mag gelten, auch das Thema selbst in seiner naiven Einfalt, aber das verheißene contrapunktische Leben bleibt aus, und es entwickelt sich statt dessen, acht Tacte vor dem „tempo primo“ eine Cantilene, von der man wünschte, ihr anderswo zu begegnen, als in einer sinfonischen Partitur. Von hier an gibt sich ein immer gewaltsameres Drängen kund, welches vier Töne der Scala beständig im Unisono recitirt. Eine geschäftsmäßige Eile und der Wahn, daß Alles, was sich beschleunigt bewegt, eine Stretta wäre. Außerdem bekommt eine Weise, welche beim ersten Auftreten mit einer kleinen Würde bekleidet war, etwas Lächerliches, wenn sie sich plötzlich wie ein junges Mädchen die Kleider schürzt und Hals über Kopf den Berg herunterläuft. Stretta wie Cantilene haben etwas durchaus Opernhaftes, und keine Vermischung ist unstatthafter als die des theatralischen und sinfonischen Stils. — Ueber den Werth des letzten Satzes wird man streiten. Er ist zu dünn und kleinlich instrumentirt. Statt massig und mit breitem Pinsel aufgetragen zu

sein, zeigt das Orchester nur nüchtern isolirte Gruppen. In der Erfindung ist ein glücklicher Humor vorherrschend. Welch grundkomischer Einfall, wenn kurz vor dem „più mosso“ zu den tölpelhaften drei halben Noten die Contrabässe mit diabolischer Ironie das erste Thema contrapunktiren! Man kann Angesichts dieser Stelle nicht mehr behaupten, daß das Komische durch die Instrumentalmusik nicht ausgedrückt werden könnte.

Die „Festouverture“ endlich ist ein schwungvolles, aber in den Gedanken etwas hageres Gelegenheitsstück, welches zum Jubiläum des Pesther Conservatoriums geschrieben ist. Man kann das Jubiläum einer Kunstschule zwar auch wie hier mit sechs Hörnern, Posaunen, Ofikleide, vier Pauken, großer Trommel und Becken feiern, ich möchte es vorziehen, mich in solchem Falle mit einem Aufwand von Mitteln zu begnügen, wie ihn etwa die Partitur zur „Weihe des Hauses“ treibt. Mit Ofikleide und Becken feiert man besser das Jubiläum eines Regimentes.

Man erlaube mir noch wenige Schlußworte. Die Werke eines Künstlers sind der Künstler selbst. Sie sind, was die Natur von Anlagen in ihn gelegt, und was er Gutes oder Schlimmes aus ihnen gebildet hat. War die Beurtheilung der Werke Volkmann's nur halb so richtig als sie unparteiisch war, trifft sie im Wesentlichen wenigstens den Kern der Sache, so wird es nicht schwer sein, die zerstreuten Strahlen zu einem Bilde zu sammeln. Zunächst muß hier vorangestellt werden, daß Volkmann ein wirkliches Musikernaturell ist. Er ist nicht, wie so viele Andere, ein zufälliger Musiker; er ist es, weil er nichts Anderes sein konnte. Aber

seine Bildungsgeschichte gehört nicht zu jenen, welche eine höhere Macht gnädig vor Irrwegen behütete, welche eine höhere Macht mit all' dem Rüstzeug versah, womit sie ihre Propheten wappnet. Sie ist die Geschichte jener zahllosen Masse von Kunstexistenzen, die sich unsicheren Weges dunkel auf ihr Ziel hinbewegen, der Ideale voll, rechtlich, stark, aber in der Wandernoth auch einmal ein Obdach suchend, über dem keine Sterne leuchten. Ein fremdes Land voll heißer stechender Elemente nimmt ihn früh in seinen Schooß auf. In ihm entwickelt sich seine eigentliche Jugend. Fremde Cultur, fremde Sitte, fremdes Blut taufen seinen Genius. In der sonderbaren Mischung germanischen und magyarischen Wesens wurzelt seine Originalität. Ganz früh wirft er ein glänzendes Werk in die Welt, aber widerspruchsvoll, unruhig, verzagt in der Leidenschaft, leidenschaftlich im Verzagen, bricht er aus der ruhmvoll eingeschlagenen Bahn in neue Fährten, tummelt sich in allen Sätteln, auf allen Wegen, erhebt sich im Mannesalter zu einigen gesunden, tüchtigen Leistungen, ohne dem ersten genialen Wurf jemals wieder einen ebenbürtigen an die Seite stellen zu können. Ein unbegreiflicher, oft unheimlicher Mangel an Klarheit über sich und die Natur seines Talentes treibt ihn von seinen wirklichen Aufgaben zu falschen hinüber. Im instrumentalen Genrebilde groß, will er, dessen ganze Natur für das Vocale nicht beanlagt war, durchaus im Liede Lorbeeren pflücken. Heft auf Heft erscheint. Keine Ahnung kommt ihm, daß er mit geringen Ausnahmen im Liede, wo er nicht unbedeutend ist, unselbstständig schreibt. Auch das religiöse Gefühl ist seiner Musik nur dürftig

eingeboren, es erhebt sich nirgends zu individueller Kraft. Man hat ihn den „ungarischen Gade" genannt, ein Wort, das seine Wahrheit birgt. Beide sind sie Coloristen, aber Volkmann hat mehr Zeichnung als Gade, dieser mehr Farbenreiz als jener. Wo die Natur mit Volkmann hinauswollte, das hat sie ihm deutlicher gezeigt, als Vielen. Er hätte der Meissonier der Musik werden können. Hätte er die Stimme seines Genius niemals überhört, hätte er seine Ohren verschlossen dem gequälten Nachklang einer unwiderbringlich verlorenen Zeit, hätte er sie verschlossen all' den unreinen Accorden, welche aus der Sehnsucht nach einem überspannten Glück unsere Harfen verunglimpft haben, wahrlich seine Stelle am Himmel der Kunst stände höher als die mancher Anderen, die jetzt auf ihn herabzusehen sich für berechtigt halten. Der Kammerton einer Zeit läßt sich nicht willkürlich herauf oder herunter stimmen: es gilt, sich dem Gegebenen zu bequemen und sich in dem großen Orchester der Kunst an dasjenige Pult zu stellen, an das man durch die Natur gewiesen wird. Wer zum Flötenspielen berufen ist, muß nicht Pauke schlagen wollen. Volkmann's eigentliche, unverkennbare Domaine ist das lyrisch Instrumentale. Auf diesem Gebiete hat er Unvergängliches geschaffen. In seinen kleinen Miniaturbildern, den „ungarischen Skizzen" u. a., in den Allegretti des B-moll-Trios und der zweiten Sinfonie, in den Variationen des Clavierconcertes, in der „Ode an die Nacht", im „Visegràd" hat er gezeigt, daß er ein wirklicher Dichter ist. Auch das Feurige und Kühne, ja selbst der Humor in seiner tiefsten Bedeutung gelingt ihm oft. Wo er irrt, ist es der Irrthum eines edlen Mannes,

dem jede gemeine Speculation fremd ist. Mit dem Hinblick auf so viel Vortreffliches und Bedeutendes scheide ich von ihm, hoffend, daß seiner Muse beschieden sein möge, noch manches echte Dichterwort zu uns zu sprechen.

Frederic Chopin.

Es ist über ein Vierteljahrhundert her, daß Chopin gestorben. Er war geboren am 1. März 1809 und starb am 28. October 1849. Der Tod, welcher sonst verherrlicht oder auslöscht, hat ihm nichts gegeben noch genommen. Sein vierzigjähriges Leben war des Ruhmes voll: die Bewunderung für ihn ist eher im Wachsen als im Sinken. Kein Clavier in der alten und neuen Welt, das nicht von seinen Melodieen erklingt; keine Classe der Gesellschaft, vom Hof bis zur Hofwohnung herab, die ihn nicht liebt und wenigstens schlecht zu spielen versucht. Mit seinen Mazurken, Walzern, Polonaisen sind kleine Vermögen erworben worden. Der Trauermarsch, welcher für seine Todtenfeier instrumentirt worden ist, hat seinen düsteren Prunk selbst für fremde Bestattungen hergeben müssen, obwohl man nach ihm so wenig begraben, wie nach seinen Walzern tanzen kann. Was war es, was einen Mann, dem man die Classicität im Sinne einer Epoche machenden Idealität mit einigem Rechte abgesprochen hat, so weltbewegend, so eindringlich und unvergeßlich machte?

Ich glaube, es ist ein gemüthlich oder anmaßlich philosophischer Wahn, die Kunst als abstracten Begriff rein denken zu können. Nur Einzelnen ist es gegeben, ihre Essenz zu verstehen. Wir Anderen, eingeschlossen in die Enge unserer Endlichkeit, haben für die Individualität, den gebieterischen und strengen Umriß ihrer Einzelheit, die nächste Theilnahme. Begreiflich genug, da aller Ausdruck der Kunst zunächst ein persönlicher ist. Die Kraft eines Künstlers beruht auf zwei Eigenschaften, auf seiner Originalität und seinem Stil. So verstanden, daß wir Originalität das nur einem Einzelnen Zugewiesene, Stil den universellen Vortrag desselben nennen. Jene ist in dem Grade groß, als ihr Wesen sich von allem Vorangegangenen entfernt, dieser in dem Grade rein, als er sich dem, was ausgedrückt werden soll, unmittelbar anschmiegt. Man könnte Originalität die von allem Vorbestandenen abweichende Textur des Geistes, Stil das Gedächtniß des Naturells nennen. Bei Chopin war die Macht Beider so stark, daß er nicht nur keinen Tact wie andere Menschen schrieb, sondern auch keinen anders hätte schreiben können, als er ihn geschrieben. Nicht der geringste Einfluß einer Schule, nicht die geringste Unsicherheit, welche auf einen Kampf zwischen dem Gedanken und seinem Vortrag hätte schließen lassen, war bei ihm zu erkennen. Er war da, plötzlich wie eine Luftspiegelung, deren Flüchtigkeit und Phantastik uns ergötzt, und über deren Entstehung wir uns den Kopf zerbrechen. Mit Jean Paul theilte er den Mangel übersichtlichen, organischen Werdens, mit Schumann die Ueberschwänglichkeit im Gefühlsausdruck, mit Heine die Neigung zu ironischen Pointen. Dennoch hatte

er mit allen Dreien nicht die geringste Aehnlichkeit. Er ist immer nur er selbst, vom ersten bis zum letzten Werk. Eine kleine Steigerung und vielleicht auch einen kleinen Abfall zugegeben, bleibt sein Schaffen in immer gleicher Reife. Wäre seine Originalität weniger mächtig gewesen, wer weiß, ob er bei der Einsamkeit seines Genius, der aller tieferen Gemeinschaft den Rücken wendete, sich selbst nicht die Aehnlichkeit gekündigt hätte! Was seinen Werken so strahlenden Glanz verleiht, ist der unvergleichliche Schimmer von Grazie und Vornehmheit, der auf ihnen ruht. Es ist blaues Blut in ihnen, das Wort im Sinne der sichtbaren Bevorzugung einer Gesellschaftsclasse genommen, den es unterschiedlich immer noch hat. Was wir darunter verstehen, sind Tact, Generosität, Anmuth, die Höflichkeit gegen Jedermann und die Sicherheit, welche aus innerer Freiheit entspringt. Dies Alles besaß er in denkbarster Fülle. Aber ein Anderes fehlte ihm.

Wer einen Wald im Frühlicht durchstreift, wenn der Thau noch in satten Tropfen an den Gräsern blinkt und das verschlafene Morgenlied des Vogels träumerisch von den Zweigen ruft, der fühlt die süße Jungfräulichkeit, die heilige und geheime Majestät des Morgens. Es ist so rein, was man athmet und schaut; keine Sorge irrt den starken Schlag des Herzens. Die Kunst hat solchen Morgenlaut nur selten finden können; er ist zu still, um in Klang aufgelöst zu werden. Der Morgen ist Gottes. Eher trifft sie den Abend mit seinem Mondlicht und seinem Erinnern, denn sie selbst ist eine Verklärerin des Vergangenen, die Dämmerung ihr eigenstes Element. Landschaftsgefühl ist etwas der Musik

sehr Zusagendes. Schubert und Haydn haben es in hohem Grade besessen, auch Beethoven, der im Wandern zu componiren liebte. In Schumann'schen Liedern ist es oft so stark, daß man die Natur malen könnte, die der Musiker vor sich sieht. Bei Chopin ist keine Spur davon zu entdecken. Sein Naturgefühl war kein musikalisches. In seiner Musik rauschen keine Wälder und flüstern keine Quellen; kein Morgen- und Abendroth, nur Kerzenlicht beleuchtet seine Welt. Er ist immer nur im Zimmer zu denken, nie im Freien. Die himmlische Ungenirtheit, die Hemdsärmelnatur des Menschen kennt er nicht. Bauern tanzen zu lassen, wie Beethoven, wäre ihm unmöglich gewesen. Seine Scene ist nicht der Wald und die Flur, sondern der Salon der geistreichen Gesellschaft. Was bei ihm rauscht, ist das Gewand schöner Weiber, was bei ihm flüstert, die Rede Verliebter. Wie er kennt Keiner den Reiz der geselligen Freude und der schönen Form. Verborgene Liebesqual, ihr Verzichten und doch Beharren, zeichnet er eben so sicher wie ihren Gegensatz, das auflodernde Entbrennen und Gestehen. Wie beben seine Mazurken von süßer Heimlichkeit, wie strotzen seine Polonaisen von Kraftgefühl und Stolz!

Chopin war bekanntlich Pole von Geburt. Seine musikalische Erziehung empfing er von dem damaligen Director des Warschauer Conservatoriums, Elsner. Ein in weiteren Kreisen wenig bekannter Clavierlehrer war der einzige Mentor, den er gehabt. Es ist rührend, in der Karasowski'schen Biographie*) zu lesen, daß er noch in

*) Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe. Von Moritz Karasowski. 2 Bände. Dresden, F. Ries. 1877.

Paris ernsthaft daran gedacht hat, bei Kalkbrenner in die Lehre zu gehen. Er hatte zu dieser Zeit schon seine beiden Concerte, die ersten Hefte der Mazurken und Notturni, die Don Juan-Variationen und manches Andere geschrieben, auch sich in Warschau, Wien und München als Pianist ersten Ranges gezeigt. Kalkbrenner, offenbar ahnungslos, mit wem er es zu thun hatte, verlangte aber einen Lehrgang von drei Jahren, was Chopin natürlich zu anspruchsvoll erschien. Für uns, die wir nur noch die unaussprechlich nüchternen Compositionen jenes Mannes kennen, hat es etwas Lustspielartiges, daß ein Claviergenie wie Chopin jemals daran denken konnte, auch nur im Punkte des Fingersatzes von Kalkbrenner Bereicherung zu erwarten.

Zur Zeit der polnischen Revolution, also 1830, verließ Chopin sein Vaterland. Paris wurde seine neue Heimath, das Paris Louis Philipp's. Kein Ort und keine Zeit konnte für die Entwickelung seines eigenartigen Genies günstiger gewählt sein. Das Julikönigthum war trotz seiner vielen Mängel eine der gesundesten und glücklichsten Perioden Frankreichs. Eine von geistigen Interessen vielseitig angeregte Gesellschaft, ihre bequemen und freien Formen gaben in Verbindung mit der Grazie französischer Weltlichkeit eine Atmosphäre, welche dem Luxus künstlerischen Empfindens, worin Chopin's Natur wurzelte, zur ungehindertsten Entfaltung verhalf. Es gibt mächtige Constitutionen, welche unsterbliche Werke bei einer Thranlampe schreiben können. Wir könnten uns vorstellen, daß die heroische Sinfonie in einer Dachkammer und unter den bittersten Entbehrungen verfaßt wäre. Die Gedanken darin nähren und erwärmen

sich selbst. Aber eine so auserlesene Kunst, wie die Chopin's, ist ohne Comfort schwer zu denken. Zum Fis-dur-Notturno gehören nun einmal Champagner und Trüffeln. Es ist eine Art Dessertkunst, ein schöner Luxus, entbehrlich vielleicht, aber von Keinem mißachtet, der die feineren Seiten künstlerischen Genießens versteht. Man muß sich Chopin's Leben deshalb nicht als Sybaritenthum nach modernem Recept denken. Er war niemals reich. Lectionen, Concerte, Honorare mußten seinen kleinen Aufwand bestreiten, und man bezahlte in jenen Zeiten nicht wie in unseren Tagen, wo trotz des gesunkenen Geldwerthes die Kunst besser honorirt wird. Als er, schon todtkrank, von London nach Paris zurückkehren wollte, bat er den Freund, welcher seine Wohnung herrichtete, dafür zu sorgen, daß sie nach Veilchen röche. Blumen, insbesondere Veilchen, mußte er immer um sich haben.

Es ist schwer für uns, am schwersten vielleicht für einen Deutschen, den polnischen Nationalcharakter noch streng zu definiren. Ein Volk, dessen Geschichte scheinbar erschöpft ist, wird auch in seinen Einzelerscheinungen etwas Abgewirthschaftetes, Flüchtiges und schwer zu Fassendes haben. Das Hoffnungsarme und Gegenstandslose gibt ihm entweder einen Zug von fanatischem Groll oder von unergründlicher Schwermuth, einer Schwermuth, deren Reiz nicht immer mit ihrer Berechtigung wächst. Einem unterdrückten Volksstamm bleibt nur die Wahl zwischen diesen beiden Erscheinungsformen. In Chopin's Kunst und Persönlichkeit, — ich spreche von letzterer nur, so weit sie sich aus seinen Werken und den Ueberlieferungen abstrahiren läßt, denn persönlich gekannt

habe ich ihn nicht — vereinigten sich beide, aber reizvoll gemildert durch zwei nationale Eigenschaften, das Chevalereske und das Anmuthige. Diese Trias, Schwermuth, Ritterlichkeit und Grazie, ist die eigentliche Basis seiner musikalischen Erscheinung. Alle Heiterkeit bei ihm ist nur flüchtig abgelegte Trauer, etwa wie ein Leidtragender sich im Gespräch aus Höflichkeit freundlich geberdet. Jene wahre, aus Zufriedenheit entspringende Heiterkeit, welche wir selbst bei den beiden ernstesten unter den Tonkünstlern, bei Bach und Beethoven zuweilen antreffen, jene, wie Spitta sie einmal nennt, „grimmige Freudigkeit, die Bach wie Luther mitunter auszeichnet", besaß er nicht. Auch sein Lieben erscheint mehr als die Galanterie des Troubadours, welcher die künstlerische Bedeutung seines Gefühls voll auszunutzen trachtet, mehr als die „perte de consommation", womit französische Gastwirthe eine nicht genossene Mahlzeit witzig in Rechnung zu stellen wissen, denn als die nachhaltige, den ganzen Menschen beherrschende Gewalt eines nach Verbindung mit der Geliebten drängenden Willens. Wenn ich sage, seine Art zu lieben macht künstlerisch diesen Eindruck, so will ich damit nicht behaupten, daß Chopin's Leben ohne ernste Leidenschaften gewesen sei, denn ein Anderes ist es, etwas sein und es auch scheinen.

Franz Liszt spricht in seinem Buche über Chopin*) von einer schwärmerischen Jugendliebe desselben, wie wir sie bei einer poetischen Natur, welche das Leben mehr als dichterisches Bild denn als politische Realität auffaßt, wohl zu denken

---

*) **Fr. Chopin par Fr. Liszt. Paris, Escudier. 1852.**

vermögen. Es war die Sängerin Constantia Gladkowska, die er geliebt hat. Sie verheirathete sich indessen bald nach seinem Fortgang von Warschau, 1832. Schwärmerische Jugendneigungen pflegen sich meist zum Vortheil der Betheiligten in Nichts aufzulösen. Hat Constantia, wie erzählt wird, zum Adagio des F-moll-Concertes gesessen, so hat sie ihre künstlerische Mission erfüllt, und es ist nicht zu beklagen, daß auf diesen poetischen Monolog kein lebenslängliches Duett folgte. Auch verlobt war Chopin kurze Zeit mit einem Fräulein Marie Wodzynska. Nach Karasowski löste das Mädchen die Verbindung jedoch, um die Gattin eines Grafen zu werden. Chopin's Leidenschaft zu George Sand, mit der er einen Winter auf der Insel Majorka verlebte, trägt, da sie unmittelbar auf dies Ereigniß folgte, den Charakter des dépit amoureux. Das Verhältniß zu der merkwürdigen Frau endete wie andere, die sie gehabt hat, mit einem Bruch. Chopin soll es selbst ausgesprochen haben, daß dieser Bruch sein Leben zerstört hätte. Vielleicht hat der Todeskeim, den er lange schon in sich trug, sehr dazu beigetragen, die Größe und tragische Bedeutung eines Schmerzes zu verschärfen, die er ohne ihn nicht gehabt hätte. Es ist leicht zu verstehen, daß eine außerordentliche Frau wie die Sand der reizbaren und empfänglichen Seele Chopin's eine starke Leidenschaft einzuflößen vermochte, zumal es seiner Eitelkeit geschmeichelt haben wird, von der damals schon hochberühmten Schriftstellerin aufgesucht und ausgezeichnet zu werden. Die Sand muß in jener Zeit auch schön gewesen sein, wie noch ein Bild aus ihren reiferen Jahren lehrt. Einer Frau gegenüber jedoch, deren Leben an

Liebeserfahrungen so reich war als das ihre, wäre es eigentlich eine gesunde Reaction gewesen, wenn der Enttäuschung die Abkühlung gefolgt wäre, denn der rasche Wechsel von Liebesaffecten bei einem Weibe flößt einem normalen Mann nur Grauen ein.

Liszt spricht über den Bruch zwischen Beiden in Räthseln. Er hatte wol außer dem Grunde, daß die Sand bei der Abfassung seines Buches noch lebte, einen anderen, welcher es ihm wünschenswerth machte, der Anwalt seiner Freundin zu sein. Ich kann nicht beurtheilen, ob Alles, was Karasowski über diesen Bruch erzählt, aus lauteren Quellen stammt, und möchte dies bezweifeln. Er selbst hat es aus Ueberlieferung. Nach dieser Erzählung hätte die Sand in ihrem Roman „Lucrezia Floriani" im „Fürsten Carl" Chopin, sich selbst in der Lucrezia gezeichnet. Wir wissen namentlich durch Goethe, daß jeder Dichter das Recht hat, ein Erlebtes als Stoff zu bearbeiten, wo und wie er will. Er darf dabei aber nur den dichterischen Zweck im Auge behalten, keinen moralischen Eindruck auf bestimmte Personen ausüben oder sie schädigen wollen. Am wenigsten wird es ihm erlaubt sein, sich selbst in ein günstiges und Andere in ein schlechtes Licht zu stellen. Die Sand war zu dieser Zeit ihres Geliebten gewiß müde. Frauen ihrer Art lieben es nicht, sich an reizbare Kranke zu fesseln. Man erinnert sich vielleicht, wie Lucrezia in jenem Roman aus bloßem Martyrthum ihre Pflichten gegen einen längst nicht mehr geliebten, eifersüchtigen, launenhaften und kränklichen, zuletzt halb verrückten Menschen bis zur Erschöpfung erfüllt. Die Correcturbogen dieses Romans soll sie Chopin zur Durchsicht gegeben

haben. Ihre eigenen Kinder, erzählt man, hätten ihm versichert, daß er mit dem „Fürsten Carl" gemeint sei. Dies ist der Punkt, wo mein Glaube in's Schwanken geräth. So etwas thut man nicht, auch eine übersatte Frau nicht. Man bedient sich der eigenen Kinder nicht als Fremdenführer in dem Thatsächlichen eines Romans, das, wenn es überhaupt allegorisch sein sollte, von einem fein fühlenden Manne, wie Chopin, tief genug begriffen worden wäre. Daß diese oder ähnliche Gerüchte in Paris circulirt haben, geht aus der Rechtfertigung der Sand in ihrer „histoire de ma vie" hervor. Von Chopin erzählt Karasowski ausdrücklich, daß er gesagt haben soll: „wenn ich die Frau, die ich verehrte und liebte, jetzt verlasse, so mache ich den Roman zur wahren Geschichte und gebe sie dem Tadel, oder wol gar der Verachtung der Besseren preis." Wir wissen aus dem Verhältniß der Sand zu Alfred de Musset, daß ihr eine Verherrlichung und Freisprechung durch den Roman durchaus zuzutrauen war. Man bemerke aber den Unterschied. In dem einen Fall war es ein Plaidoyer, im anderen eine Vivisection. Und nun gar die Geschichte mit den Correcturbogen und den nachhelfenden Kindern?

Die charakteristische Leistung der Chopin'schen Kunst ist der idealisirte Tanz. Was in seine Bewegung Geistiges zu legen war, was ihm den Rang einer kleinen, aber aristokratischen Kunstform verleihen konnte, Chopin hat es auf hundertfältige Weise gezeigt. Es ist die Idee des Tanzes, die er gibt; er tanzt nicht mit den Gliedern, wie Lanner und Strauß, er tanzt mit der Seele. Ihr hat er abgelauscht, was sich durch den lebendig holden Rhythmus irgend ver-

rathen oder verheimlichen läßt. Und hier ist es namentlich die Neigung zum Wehmüthigen, oft sogar zum erschütternd Ernsten, die seinen Tanz zur Klage und zum Schmerz ausarten läßt. Er tanzt aus dem Saal heraus in die finstere Nacht, traurig und heiß umschlingen sich die jugendlichen Leiber. Er tanzt Reue und Wuth, er tanzt über einen Kirchhof hinweg und wieder zurück in die lachend fächernde Lust des Augenblicks. Man denkt an Le Grand's getrommelte Thränen. Unerschöpflich ist er im Erfinden von Motiven, welche den Ball in eine poetische Welt wandeln, in der die Einzelnen ihr Traumleben weiter spinnen.

Nie vielleicht wurzelte eine musikalische Phantasie so ganz in der Claviatur, wie die seine. Die Tasten sind die Runenstäbchen, aus denen er seine Sprache bildet. Ist es da ein Wunder, wenn sie uns geheimnißvoller umspinnt als andere, wenn sie uns fast mit nekromantischem Zauber berückt? Und in dieser Sprache weiß er nicht nur zu flüstern und zu schmeicheln, sie kann auch dröhnen, wie mit eherner Stimme. In den Stücken größeren Umfangs, den Scherzi, Balladen, der Fis-moll- und As-dur-Polonaise, erreicht sie pathetische Kraft. Nie aber wird sie Orchestersprache, wie so oft bei Beethoven, wo das Clavier nur als rasches und zufälliges Vortragsmittel für eine noch nicht niedergeschriebene Partitur erscheint. Der Genius seines Instrumentes beherrscht ihn ganz, und wo er für Orchester schreibt, ist seine Partitur nur instrumentirter Claviersatz. Aus der innigen Verschmelzung mit seinem Idol erklärt sich die Fähigkeit, ihm Farben und Stimmungen abzuringen, die vor ihm Keiner gefunden hat. Hierzu kam eine ganz neue Art der

technischen Behandlung, die in dem Folgenschwersten, was er geschaffen, seinen „Etudes“ und „Préludes“ eine neue Welt eroberte. Es handelte sich hier nicht um neue Passagen, in der Art Hummel's und Clementi's, sondern um eine aus der Verbindung von Poesie und Fingergefühl entstandene neue Form von Wirkungen, welche den gesammten früheren Claviersatz überholte. Es war ein Combinationsvermögen, welches immer unter der unbewußten Controlle der Applicatur stand. Chopin's Phantasie muß eine Art von geistigem Fingersatz gehabt haben, welcher den ausschweifendsten Wendungen etwas angeboren Handgerechtes gab. Es ist befremdend, daß ihr Flug selten darunter gelitten; man hat eher das Gefühl, als ob Gedanke und Ausdruck bei ihm in besonders vertraulicher Wechselwirkung standen.

Das Wesen der Chopin'schen „Etude“ wird sich nicht leicht beschreiben lassen. Unter diesem anspruchslosen, wenig anmuthenden Namen verbarg sich neben dem technischen Rüstzeug, das er geben wollte, eine musikalische Genialität, daß Jeder sich wol einmal die Frage vorgelegt haben wird, auf welchem Gesetz der Nachbarschaft ein Verkehr beruht haben mag, den die größte dichterische Freiheit in der Gestaltung mit dem erweislich instructiven Zweck unterhielt? Diese Frage berührt den, meines Erachtens, interessantesten Punkt in Chopin's Natur. Wo sich sonst im Leben dem Höheren ein Niedrigeres gesellt, erfährt es durch dieses eine einschränkende Rückwirkung. Bei Chopin ist es wie ein leicht gefesseltes Fliegen, wobei das Genie die ihm prosaisch gesetzte Schranke nicht nur zu überwinden, sondern als ein bedeutsam schönes Maaß willig zu verwerthen weiß. Der

alte Zumpt hat lateinische Regeln in Verse gebracht, um sie seinen Schülern mundgerechter zu machen. Chopin bringt eine Terzenübung nicht nur in Verse, er macht ein solches Kunstwerk aus ihr, daß man sich beim Studiren derselben mehr auf dem Parnaß als in der Lection glaubt. Jeder Passage nimmt er dadurch das Handwerksmäßige, daß er sie zur Figuration eines schönen, sich in der Bewegung gefallenden Gedankens erhebt.

Die Préludes, welche keinen technischen Gesichtspunkt verfolgen, sind freie Schöpfungen im kleinen Rahmen, die den Musiker jedoch in seiner ganzen Vielseitigkeit zeigen. Er schrieb sie, als er in trüber Stimmung von Majorka nach Paris zurückkehrte. Kein Werk Chopin's gibt ein so treues und vollständiges Bild seiner inneren Structur. Vieles darin ist embryonisch. Es ist, als blätterte er in seiner Phantasie, ohne eine Seite ganz zu Ende zu lesen. Aber man findet darin die wetterleuchtende Gewalt der Scherzi, die halb spöttische, halb kokette Eleganz der Mazurken, den südlichen, mit üppigem Duft geschwängerten Hauch der Notturni. Manchmal ist es, als wären es kleine Sternbilder, die sich im Niederfallen zu Tönen auflösten.

Unter den Typen, die Chopin geschaffen, steht das „Scherzo“ in erster Reihe. Selbst mit dem verglichen, was Beethoven in seinen Sinfonieen so nannte, zeigt es eine breiter ausgebildete Structur. Es ist Claviermusik im Sinne der geistreichsten Virtuosität. Kein Gedankengang kann dem Beethoven'schen unähnlicher sein, als der seine. Es ist fast wie der Unterschied zwischen einem Basrelief und einer rund ausgemeißelten Figur. Das Chopin'sche Scherzo hat zwar

auch einen Hauptsatz und ein Trio, aber so phantastisch modellirt, daß von dem Schulcharakter der Form fast nur der Dreivierteltact übrig bleibt. Mitunter wird es durch einige präludirende Tacte eingeleitet, immer durch eine geringer oder größer ausgeführte Coda geschlossen. Unter seinen vier Scherzi ist das zweite in B-moll mit Recht am populärsten geworden. Es ist so frisch und verständlich, so dramatisch packend, so glücklich in seinen Gegensätzen, wie nur die Vollkraft eines genialen Mannes es in gesegneter Stunde erfinden konnte. An geistreicher Feinheit sind ihm die anderen, namentlich das erste und vierte, überlegen, aber man muß schon ein gründlicher Kenner Chopin's sein, um alle geheimen Falten derselben zu verstehen.

Chopin soll Shakespeare und Beethoven mit großer Einschränkung geliebt haben. Das Unberechenbare und Titanenhafte in ihnen schreckte ihn zurück. Selbst von Franz Schubert hat er einmal gesagt: „que le sublime était flétri, lorsque le commun ou le trivial lui succedait“. Auch von Mozart's Don Juan erzählt Liszt, daß er Stellen darin gefunden hätte, die ihm peinlich gewesen wären. „Il était,“ sagt Liszt, „si intimement et si uniquement pénétré des sentiments dont il croyait avoir connu dans sa jeunesse les types les plus adorables, de ces sentiments que seul il lui plaisait de confier à l'art, il envisageait celui-ci si invariablement d'un unique et même point de vue, que ses prédilections d'artiste ne pouvaient manquer de s'en ressentir. Dans les grands modèles et les chefs-d'oeuvre de l'art il recherchait uniquement

ce qui correspondait à sa nature. Ce qui s'en rapprochait lui plaisait; ce qui s'en éloignait obtenait à peine justice de lui.“ Bei der unüberwindlichen Abneigung, die er gegen alles Gewaltthätige in Beethoven hatte, war er selbst doch nicht frei davon. Ja im Gegentheil, gewaltsamer und heftiger, als er es zuweilen sein konnte, ist es kaum Beethoven gewesen. Es war die theoretische Angst vor dem eigenen Dämon, die ihn gegen den fremden so unnachsichtig machte. Es gibt solche eigenmächtige Naturen, welche es nicht ertragen können, wenn Andere ihre Schranken niederreißen. Im Reiche der Clavierliteratur gibt es kaum Jemand, der der Freiheit eine größere Gasse gebrochen hätte, als er. Von Shakespeare und Beethoven hat er die erschütternde Gewalt der Episode gelernt. Wie oft sieht man in seinen größeren Werken, z. B. dem H-moll-Scherzo, nach der furchtbarsten Katastrophe das „süße Schlafen des Mondlichts auf den Hügeln“, wie in dem lyrischen Nachspiel zum „Kaufmann von Venedig“. Es war etwas Unersättliches in ihm. So sucht er im vierten „Prélude“ nach allen möglichen Auslegungen für eine melodische Phrase von zwei Noten. Schrullenhaft, aber niemals trivial, auch geziert mitunter, als redete er sich selbst in der dritten Person an. Am unersättlichsten schwelgt seine Phantasie im Erfinden von Mittelstimmen und harmonischen Varianten. In der „Berceuse“ — was ist seitdem nicht alles gewiegt worden! — erfindet er ein ganzes Tonstück über der einfachsten accordlichen Begleitung, eine Reihe von Variationen, die sich über einem harmonischen Orgelpunkt abspielen. Man denkt an einen Springquell, dessen

Wasserstrahlen sich von demselben Bodenpunkt erheben, immer wandelnd in Licht und Form. Im zweiten „Impromptu“ hat er statt des harmonischen Orgelpunktes gar einen melodischen gewählt. Es ist eine beispiellose Originalität und von dem anheimelndsten Reiz. Nur darf man kein harmonischer Quäker sein und außer sich gerathen, wenn die Uhr zweimal hintereinander fünf schlägt. Quinten schreibt er, wo sie ihm klingen. In der achten Etude (op. 25) bringt er ihrer eine ganze Girandola, und sie wirken vortrefflich. Schlimm sind freilich andere, z. B. die schon von Ambros citirten am Schluß der Cis-moll-Mazurka, op. 30. Sie sind, weil sie in den äußeren Stimmen liegen, fast unerträglich.

Hatte Chopin im „Scherzo“ immer noch annähernde Vorbilder, so gehört ihm die „Ballade“ ganz allein. Auch ihrer hat er vier geschrieben. Jede ist von der anderen grundverschieden, nur eins ist ihnen gemeinsam, die Phantastik des Vortrags und die Noblesse der Motive. Chopin erzählt in ihnen, aber nicht wie Jemand, der ein wirklich Erlebtes mittheilt, es ist mehr das, was „nie und nimmer sich begeben“, was sich im innersten Gemüth wie ein Vorgang der Sehnsucht abspielt. Es mag viel nationales Leid darin sein, viel äußerlich erstickter und innerlich nachlodernder Groll über die dem Vaterlande geschlagenen Wunden; aber eine positive Realität, welche, wie in Beethoven'schen Sonaten, uns oft die Worte in den Mund legt, haben sie nicht. Für das Kunstwerk an sich ist dies auch durchaus gleichgültig. Die Anlässe, denen es seinen Ursprung verdankt, die bestimmten Vorstellungen, welche zufällig oder absichtlich bei

seiner Abfassung mitgewirkt haben, alle diese außerehelichen Beziehungen haben kaum für den Biographen einigen Werth. Auch unter den Balladen hat sich die Stimme des Volkes richtig entschieden und der dritten in As-dur den Vorzug vor den anderen gegeben. [Das Rührendste, was Chopin vielleicht geschrieben, ist die Erzählung in der F-dur-Ballade. Ich habe es erlebt, daß Kinder dabei ihr Spiel unterbrachen und aufhorchten. Es ist fast wie die zum Märchen gewordene Musik. Dabei herrscht eine Durchsichtigkeit des vierstimmigen Satzes darin, als wiegte laue Frühlingsluft die geschmeidigen Fächer einer Palme. Welch sanfter, süßer Hauch, der sich in Herz und Sinne einschmeichelt!]

Die Koketterie der Anmuth, wenn man darunter das halb unbewußte Spielen mit jener Macht versteht, welche bezaubert und anfeuert, indem sie auf jedes Zugeständniß Zurückhaltung folgen läßt, war Chopin's eigentliches Wesen. Es ist nicht zu sagen, durch welche kleine Bewegung voll unwiderstehlichem Reiz er solches Liebesspiel auszudrücken verstand. Wer erinnert sich hier nicht der unvergeßlichen Stelle in der As-dur-Ballade, wo nach dem lang ausklingenden Sextaccord von As-dur die rechte Hand eine pausirte Achtelbewegung erst allein vorträgt? Kann die Verwirrung eines Liebenden durch halbes Verschweigen und Zögern süßer geneckt werden? Oder jener kleinen Triolenverzierung, womit er das Thema des F-dur-Notturno's (op. 15) wie mit weichem Schmetterlingsflügel anstreift? Den künstlerischen Werth des Ornaments kann man nirgends vielleicht gründlicher studiren als bei ihm. Das Ornament ist in der Kunst ungefähr, was die Blume in der Natur

und der Schmuck im Leben der Frauen ist. Aller Schmuck, richtig gewählt, hat das Eigenthümliche, daß er seine Schönheit auf den Träger zurückstrahlt, wie er durch diesen eigentlich erst zu etwas Lebendigem wird. Er kann seiner Natur nach nur das Schöne zieren. Häßliche Frauen werden erfahrungsgemäß durch ihn noch häßlicher, weil der Contrast zu einem für sie ungünstigen Vergleich auffordert. Der Schönheit aber wird durch ihn etwas Liebliches, oder auch Feierliches und Prächtiges verliehen, lieblich, wenn er eine schöne Linie in ihrer Flucht zu begünstigen scheint, prächtig, wenn er in großen und kühn bewegten Formen Ruhepunkte schafft. Ein entscheidendes Moment bei seiner Verwendung ist das künstlerisch fein abgewogene Maaß. Blickt man auf die verzierten „Airs" Händel's und anderer Meister jener Zeit, so begreift man schwer, wie ein solcher Ungeschmack jemals Epoche machen konnte. Fast auf jeder Note ein Zierrath: es ist, als sähe man eine Hand mit Ringen an allen Fingern. Wie rührend einfach und enthaltsam erscheinen dagegen die drei Wiener Meister, namentlich Beethoven. Bei seinem Adagio könnte man sich des Bildes erinnern, das Jean Paul einmal von der Sonne gebraucht: „sie badet nackt im Blau". Auch Mozart, wo er der Primadonna nicht gerade Zugeständnisse machte, konnte völlig schmucklos sein. Ich erinnere hier nur an das „Schmähle, tobe, lieber Junge" im Don Juan. Eine Musik, wie die Chopin's, konnte aber bei ihrer vorwiegenden Eleganz den Schmuck nicht entbehren. Vom Juwelier kaufte er ihn freilich nicht, er schuf ihn mit fein fühlender Hand selbst. Sein ist die Erfindung, eine Note wie mit kleinen

Diamantfacetten zu umgeben, oder mit dem Silber des Mondlichts die rauschende Fluth seiner Empfindung zu durchweben. In seinen Notturni flimmert es wie von melancholisch weiten Sternen: aus ihrem träumerischen Himmelsschmuck hat er manche Linie heruntergeholt. Das Chopin'sche Notturno ist das dramatisirte Ornament. Warum sollte die Kunst nicht einmal in solchen Symbolen reden? In dem viel bewunderten Fis-dur-Notturno (op. 15) tritt gleich der Hauptgedanke so reich ornamentirt auf, daß man die Vorstellung einer sich auf die Arabeske als poetisches Ausdrucksmittel beschränkenden Phantasie nicht abweisen kann. Selbst der leidenschaftliche Mittelsatz streift in seiner Quintolenbewegung an das, was ich das tragisch figurirte Ornament nennen möchte. Der ursprüngliche Gedanke wird hier durch dichte Schleier verhüllt, aber auch der Schleier kann Ornament sein.

Es ist vielleicht der hübscheste Theil des Liszt'schen Buches, welcher ein poetisches Bild der alten Nationaltänze entwirft, wie sie noch am Anfange dieses Jahrhunderts in Polen getanzt sein sollen. Chopin hat die letzten Reste jener Kunst, mit welcher das gebrochene Polen sich noch einmal in die Erinnerung seiner alten Herrlichkeit zurückversetzte, wol selbst noch erlebt. Machen seine Polonaisen und Mazurken doch ganz den Eindruck, als wären sie in der alten Nationaltracht geschrieben und als hörte man die Damascenerklinge und die silbernen Sporen klirren.

Die Polonaise war damals nicht die nichtssagende Promenade, zu der sie seitdem herabgesunken ist. Sie war ein ruhiger, aber charakteristischer Tanz, in welchem die

Majestät der Grazie die Hand reichte. In der wenig gespielten, aber schönsten der Chopin'schen Polonaisen, der in Fis-moll (op. 44), sind beide Tanztypen vereinigt. Die Mazurka tritt als Einlage darin auf. Wenn es jemals der musikalischen Phantasie gegeben war, ein Culturbild zu einem Kunstdenkmal zu erheben, so hier. Ich mache bei dieser Gelegenheit auf einen sinnentstellenden Druckfehler der deutschen Ausgabe aufmerksam. Seite 10 müssen auch die beiden ersten Tacte in dur stehen. In der allernächsten Zeit werden die Chopin'schen Werke frei. Es kann nicht ausbleiben, daß wir bei einem Componisten von seiner Popularität mit Ausgaben desselben überschwemmt werden. Eine schwere Aufgabe wird es sein, den vielfach fehlerhaften Text von allen Ungereimtheiten zu befreien. Man muß zu diesem Geschäft nicht nur in der Flora Chopin's, sondern auch in seinem Dornengestrüpp gut bewandert sein. Ueber manche Note werden selbst Kenner mit einander hadern. Bei der gewissenhaften Sauberkeit, die Chopin'sche Manuscripte auszeichnete, muß die Nachlässigkeit der Correctoren oder ihre unzureichende Kenntniß des Chopin'schen Satzes groß gewesen sein. In der Handschrift zur H-moll-Sonate fand ich alle unterdrückten Stellen so sorgfältig durchkreuzt, daß sie wie guillochirt aussahen. Keine Möglichkeit, auch nur eine Note, die er verworfen, zu entziffern. Es muß ihm peinlich gewesen sein, sich in abgelegten Kleidern sehen zu lassen. Zu dieser Marotte der Sauberkeit gehört auch der bizarre Einfall, sich im Concertanzuge begraben zu lassen. Er wollte diese Welt auch äußerlich in guter Form verlassen und vor den höchsten Richter nicht im Négligé treten.

Rang verpflichtet, und so hat auch Chopin den letzten Ansprüchen an einen Pianisten genügen und das unerläßliche Clavierconcert schreiben müssen. Er hat deren bekanntlich zwei, und zwar schon früh, vor seiner Pariser Zeit, verfaßt, und sich seiner Aufgabe so gut erledigt, als er konnte. Seiner Natur war es nicht gemäß, sich in breiten Formen zu bewegen. Für den Siebenmeilenstiefelschritt, den eine Partitur mitunter braucht, war seine Brust zu schwach. Auch das „Trio" und die „Cellosonate" waren Aufgaben, für deren Lösung die Natur ihn nicht bestimmt hatte. Er mußte allein in die Tastatur greifen, nicht Rücksichten auf neben ihm sitzende Spieler zu nehmen haben. Er war am größten, wo er ohne jeden formellen Zwang frei aus sich heraus schaffen konnte. Dann entstanden jene in ihrer Eigenart ihm allein angehörenden Werke, die „Improptu's", „Rondo's", „Phantasieen", die „Tarantella" und die unvergleichliche „Barcarole". Auch die beiden Sonaten, namentlich die zweite in H-moll, darf man mit gutem Recht hieher rechnen. Der „Trauermarsch" der B-moll-Sonate verdankt seinen großen Ruhm der wunderbaren Verquickung zweier Dreiklänge, die in diesem Zusammenhange etwas hoch Tragisches haben. Der Mittelsatz fällt leider ganz aus dem Rahmen. Trüge er wenigstens Halbtrauer; man kann nach so viel schwarz verhängtem Flor doch nicht gleich wieder weiße Wäsche zeigen.

Ich habe von der Popularität Chopin's gesprochen, muß dies jedoch erläutern. Man kann den Menschen nur auf zweierlei Weise gefallen, indem man sie entweder unterhält, oder außer Fassung bringt. Das Letztere thun die eigentlichen

Genies. Sie erschüttern, verwirren und setzen an die Stelle des Alten ein Neues. Es klingt wunderbar, aber es ist so: dieser heftige Wechsel wird nach kurzem Sträuben zur angenehmen Empfindung. Man fühlt sich geschmeichelt, indem man für Bereicherung und Entwickelung des eigenen Wesens nimmt, was nur Reichthum und Zuwachs eines fremden war. Im Menschen steckt das dunkle Bedürfniß, sich von Zeit zu Zeit durch einen tüchtigen Sturm durchrütteln zu lassen. Alle Kunst, die so orkanhaft wirkt, breitet sich rasch aus. Was nur schön ist, was den Pendelschlag unserer Empfindung nicht aus dem Tact bringt, bricht durch den Dunstkreis des alltäglichen Seins nur mit stiller, mähliger Macht. Schelling hat treffend von der erhabenen Gleichgültigkeit des Schönen gesprochen, denn das Schöne an sich ist kalt und statuär. Erst wenn es sich im Künstler aus seiner Starrheit zu erlösen beginnt, wenn es zum schön Bewegten und Berührenden wird, nimmt es jene Flimmerbewegung an, welche auch im geistigen Leben die Vermittlerin der Empfängniß ist. In Chopin's Seele waltete ein unbewußtes System von Anziehungskräften. Er besaß das richtige Quantum an Sinnlichkeit, ohne welches ein Künstler niemals prägnant ist, und neben all' den Eigenschaften, worin andere Musiker groß sind, eine unwiderstehliche Grazie des Herzens. Aus solcher Vielseitigkeit, wenn sie von dem Naturtrieb begleitet ist, sich immer frisch zu erhalten und in ihrem Wechsel eine künstlerische Ordnung zu beobachten, entspringt das, was man im guten Sinne das Unterhaltende nennen kann. Dies ist das Geheimniß seiner Allmacht. Aus ihm erklärt sich, warum Menschen, welche der

Instrumentalmusik sonst abhold sind, die verständlicheren seiner Werke lieben.

Von contrapunktischer Kraft ist bei Chopin natürlich keine Rede. Das frei Gestaltende in ihm schloß diese Form des Denkens aus. Wie begabt er aber auch auf einem ihm so fern liegenden Gebiete gewesen, das sieht man zuweilen an kanonischen Wendungen, wie, um hier nur ein Beispiel anzuführen, am Schlusse der Cis-moll-Mazurka (op. 63). [Kein in gelehrter Kunst Ergrauter hätte diesen Kanon in der Octave vollkommener schreiben können.] Im Harmonischen ist Chopin oft über die glückliche Mitte des schön Faßlichen hinausgegangen. Die Stimmführung, welche ihn leicht zu Anschoppungen verleitete, wird durch eine gefährliche Vorstellung vom Gleichzeitigen zuweilen in ihrer Klarheit beeinträchtigt. Welcher Dilettant kann beispielsweise die imitatorischen Mittelstimmen am Schluß der „Barcarole" (Tact 8, 9, 10 — ich zähle rückwärts) noch rein denken? Derartige Trübungen, welche einen kleinen Hang zum Uebertriebenen verrathen, sind nicht selten bei ihm. Der sogenannte Durchgang wird zum Durchgänger. Manches beruht nach meiner vollen Ueberzeugung auf falschen Lesarten, aber es bleibt des Wunderlichen immer noch genug, um ein gerechtfertigtes Kopfschütteln zu erregen. Der Vortrag kann an solchen Härten viel mildern und durch geistvolle Benutzung des „Rubato" über manche fragwürdige Stelle glimpflich hinweghelfen. Nur sei als innerstes Spielgesetz des Rubato erkannt, daß sich Zeitverlust und Zeitgewinn decken müssen. Ueberall bei Chopin, wo sich das Accelerando nicht zeitlich wieder im Ritardando einbringt, entsteht beim Hörer das Gefühl von

etwas Falschem. Jene kleine Ebbe und Fluth des tactfreien Spiels, welche die mathematische Starrheit der Quantität lockern, aber nicht zerstören soll, ist von jeher der Triumph und die Gefahr der Virtuosen, insbesondere der Chopinspieler gewesen. Wer sich von diesem musikalischen Gesetz der Wellenbewegung eine Vorstellung machen will, der höre Joachim, wenn er Bach spielt.

Nicht unerwähnt soll hier die kleine Sammlung der „polnischen Lieder" bleiben. Es sind einige Perlen darunter. Offenbar liegen ihnen nationale Themen zu Grunde, aber der Löwenantheil gehört unverkennbar Chopin. Er war zwar polnisch, das polnische Volk aber schwerlich Chopin'sch.

Man stellt sich einen Mann, der uns von früher Jugend an lebhaft beschäftigt hat, gern leiblich vor. In Florenz sah ich bei Mme. Rubio, einer Schülerin Chopin's, ein Bild aus seinen reiferen Jahren, das frappant ähnlich gewesen sein soll. Es weicht sehr von den bekannten Portraits ab, ist mir aber unter allen das wahrscheinlichste. Nach ihm war Chopin nicht schön. Er hatte eine starke Nase und kleine Augen. Daß diese sehr ausdrucksvoll gewesen sein müssen, sieht man selbst an dieser flüchtigen Skizze, die ganz den Eindruck eines wahren Momentbildes macht. Stirn und Hände sind von der größten Distinction, die Haltung vornehm nachlässig, der feine Mund, übrigens auf allen Bildern der gleiche, sanft geschlossen, als verschwiege er eine süße Melodie. Schilderungen, die Zeitgenossen wie Liszt und Hiller von seinem Wesen und Spiel geben, stimmen mit diesem Bilde vollkommen überein.

Es ist traurig, daß Karasowski in seiner Biographie fast nur frühe Briefe Chopin's mittheilt, jugendliche Berichte an Eltern und Geschwister, an seinen Lehrer Elsner und einige Freunde. Ein guter Theil der Chopin'schen Correspondenz soll sammt seiner Nachlassenschaft an Möbeln, Andenken und dergl. bei einem Aufstande in Warschau vernichtet worden sein. Ich kann mir trotzdem nicht denken, daß eine ernstliche Nachfrage bei den vielen noch lebenden Freunden und Schülern Chopin's nicht einen größeren Ertrag hätte liefern können. Fünfzig Briefe aus seiner Pariser Zeit hätten sich, so zurückhaltend derselbe in brieflichen Aeußerungen auch späterhin gewesen (Liszt erzählt, daß er es vorgezogen, durch halb Paris zu laufen, um ein Billet nicht schreiben zu müssen), doch wol zusammentragen lassen. Das Talent des Briefschreibens scheint unter Tonkünstlern selten zu sein. Mendelssohn und Hauptmann gehören zu den großen Ausnahmen. Chopin erscheint in seinen Jugendbriefen als liebenswürdiger, natürlicher und wahrer Mensch; von Witz, Geist, Anmuth, von jener besonderen Schlagkraft des Ausdrucks, die man gerade bei ihm suchen würde, findet sich kaum eine Spur. Man kann sich Chopin's Persönlichkeit aber auch ohne solche Dokumente vergegenwärtigen. Eine persönlichere Kunst als die seine hat es kaum jemals gegeben. An jedem seiner Werke läßt sich, um ein Wort Paul Heyse's zu gebrauchen, noch der frische Erdgeruch wahrnehmen, mit dem es keimte und wuchs. Man sieht eben so gut den Sonnenstrahl, der in seine Arbeitsstube fällt und sein warmes Licht auf die Tasten wirft, wie man den feuchten Nebel fühlt, der wie ein dem Grab entstiegener

Thau seine Brust bedrückt. Man sieht ihn in dem vollen Rausche glückseligster Jugend, wie in dem frühen Herbst, der ihn uns so bald rauben sollte. Das Leben hat ihn zeitig müde gemacht. Zart und gebrechlich, wie er war, liefen seine schwachen Füße sich am Granit der Erde wund. Die furchtbare Realität des Daseins erschreckte ihn, weil sein inneres Leben ohne den derben und gesunden Trieb war, ihm abzutrotzen, was es nimmer gutwillig gibt. Bis zu der epischen Kraft, welche in aller Erscheinung nur festhält, was sie unter gegebenen Bedingungen sein und bedeuten kann, vermochte er nicht vorzudringen ......

Wie lange wird die Chopin'sche Kunst noch bestehen? Es scheint mit dem Altern der Musik noch eine besondere Bewandtniß zu haben: sie gleicht den südlichen Frauen, deren Schönheit sich rasch verzehrt. Daß sie schneller veraltet als Bild und Statue, wer möchte das leugnen? Was der menschliche Geist rein aus sich heraus schafft, was sich an kein Vorbild der immer gleichen Natur anlehnt, muß das nicht wandelbar sein? Ein Stein verwittert, eine Farbe verblaßt, aber wie viel rascher verklingt ein Ton? Wo ist die Mozart'sche Claviersonate hin? Legen sich nicht selbst um die Weber'sche Sonate, uns noch so nahe, schon die ersten Schatten des Abends? Nur wo eine musikalische Kunst das Höchste geleistet, wie bei den alten Italienern, bei Bach, in den Sinfonieen und Quartetten Beethoven's, läßt der Schritt der Jahrhunderte kaum eine Spur zurück. Ist Chopin'sche Kunst in solche Reihe zu stellen? Gewiß nicht! Aber sie ist ein so durchdringender Ausdruck einer durch und durch originalen Natur; sie hat das Empfindungs- und

Darstellungsgebiet des verbreitetsten aller Instrumente so nachhaltig erweitert, daß wir kein Urtheil über das Tempo ihrer Vergänglichkeit haben. Ich halte insbesondere die Etuden für ein kaum jemals zu verdrängendes Element der Clavierliteratur, und zwar, wie ich schon ausgeführt, wegen des in ihnen herrschenden Synchronismus von Zweckmäßigkeit und schön waltender Phantasie. Nach hundert Jahren werden diese Studien, wenn nicht mit demselben Recht wie das „wohltemperirte Clavier", denn dieses ist ein Werk grundverschiedenen Geistes, aber mit derselben Nothwendigkeit auf allen Flügeln liegen. Welche Stelle die Kunstgeschichte in späten Tagen den freien Tonschöpfungen Chopin's einräumen wird, wer kann es sagen? Aber ich denke, es wird eine Stelle sein, um welche die Spinne nicht ihr graues Netz webt, sondern wo Epheu und Rosen ihren lebendigen Kranz um ein Gedächtniß flechten, welches die Sprache der Grazie und der Wehmuth zu einem unvergeßlichen gemacht hat.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Altenburg
Pierer'sche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.

Kruis